



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ:
GETA BRĂTESCU

Coperta:

ARTIȘTI ROMÂNI ÎN STRĂINĂTATE:
HORIA DAMIAN, *Poartă*



Revistă de literatură universală

editată de **Uniunea Scriitorilor**
din **Republica Socialistă România**

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE
DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ
REDACTOR-ȘEF, GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

7
1967

SUMAR

MĂRĂȘEȘTI 1917

« ... marele adevăr al istoriei noastre »

NICOLAE IORGA — VASILE PÂRVAN — OCTAVIAN GOGA —
MIHAIL SADOVEANU — I. G. DUCA — DIMITRIE ONCIUL;
mărturii străine ale unor scriitori, militari și jurnaliști • 3

VALERIU RÂPEANU: « *Neobișnuite lumini pe cer* » — Primul război
mondial și sensul lui în cultura noastră • 22

MIGUEL HERNÁNDEZ

Romancero și cîntece de absență, versuri, în românește de Teodor Balș • 29

FEDERICO GARCIA LORCA — RAFAEL ALBERTI — PABLO NERUDA
Amintirea lui Hernández • 38

SILVIA VÎSCAN: « *Componenta dură și perenă a marilor noastre poezii* » • 41

BORIS PASTERNAK

Sora mea viața, pagini dintr-o autobiografie, în românește de Tatiana Nicolescu • 45

ALAIN ROBBE-GRILLET

La microfon: Robbe-Grillet, interviu de Romulus Vulpescu • 53

În labirint, roman, în românește de Dumitru Țepeneag • 67

Robbe-Grillet și fascinația cinematografului, convorbire de Eduard Constantinescu • 133

GEORGETA HORODINCĂ: *Obsesia labirintului* • 138

•

MAIA GANINA: *Însemnările unei poete necunoscute*, povestire, în românește de Madeleine Fortunesco • 143

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

PERICLE MARTINESCU: *Două viziuni memorialistice paralele: Blaga — Sartre* • 153

CRONICA TRADUCERILOR

EDGAR PAPU: « *Vremea tăcerii* » de Luiz Martin Santos • 158

ARTE

RADU VARIA: *Pictorul Horia Damian* • 162

CĂRȚI • IDEI • OPINII • 164

MĂRĂȘEȘTI – 1917

...Nu numai un capitol în istoria războaielor, ci unul în dezvoltarea moralității omenești

N. IORGA





«...marele adevăr al istoriei noastre»

I. Pregătirea focului

II. Jertfă

III. Gara Mărășești, după bombardamentul german

III



MĂRĂȘEȘTI 1917



Spre noi se uită astăzi o oștire, oștirea României, care este morali-cește întreagă, este mai mare chiar decît în momentul cînd întîiul deta-șament a sfărîmat cu patul puștii piatra de nedreptate la graniță. Atunci, om viu lîngă om viu, ea reprezenta numai puterea fizică și încrederea în biruință; astăzi, cei vii aduc cu dînșii moștenirea sufle-tească a celor care au murit pe cîmpul de luptă. Precum noi lăsăm la alții averea și numele nostru, aceia care cad pentru țară și viitorul nea-mului, își lasă sufletul întreg, atît de mare cum era în momentul sacri-ficiului lor, acelora în mijlocul cărora cad. Tot sufletul oștirii românești se găsește astfel în acei care se întorc astăzi copleșiți de număr, cum au fost copleșiți soldații lui Ștefan străbunul și gata ca și dînșii să se întoarcă asupra biruitorilor. Cel din urmă soldat cu haina sfîșiată de suferințele și răbdările îndelungate față de asprimea naturii și de cruzimea dușmanului aduce în făptura lui morală pe toți aceia pe care nu-i vom mai vedea aieva niciodată.

Și niciodată steagul românesc n-a fost mai mîndru decît în momentul cînd a arătat celei mai superbe alcătuiți militare din Europa că pot merge țărani fără școală, fără arme moderne, înaintea oștirilor înzes-trate cu tot ce o cultură grozavă și învierșunată dă sclavilor înarmați cari o reprezintă.

Am intrat în războiu cu hotărîrea de a da tot ce avem în acest moment pentru a căpăta dreptul nostru întreg. Pentru atît, și pentru mai mult, nu.

Și, dacă, în cursul acestui războiu, am dovedit încă odată pe atâtea locuri ale câmpului de luptă că sufletul omenesc rămîne totdeauna superior mijloacelor pe care întîmplarea poate să le pună la dispoziție, am scris, nu numai un capitol în istoria războaielor, ci unul în dezvoltarea moralității omenești.

•

Armata noastră în împrejurările de față reprezintă un popor întreg. În afară de acei care se luptă, de cei care-i ajută, fiecare cu tot ce poate, în afară de acei care întovărășesc fiecare luptă cu suferința lor, cu adîncă vibrațiune a ființei lor întregi, în afară de ei toți nu există popor românesc. Poporul românesc se cuprinde în acei care țin arma în mînă, în cei care le dau tot sprijinul a o putea întoarce împotriva dușmanului și în acei care trăiesc numai spre a admira acest eroism, a-i culege roadele pentru popor și a da mîna de ajutor care este trebuitoare pentru a garanta victoria.

•

În trecutul nostru mulți oameni au suferit. Dacă sîntem ceva nu sîntem prin biruința strămoșilor noștri, ci sîntem ceva numai prin suferința lor. Toate puterile noastre nu sînt altceva decît jertfa lor, strînsă laolaltă și prefăcută în energie.

(Din discursul rostit în ședința Camerei la 14 dec. 1916)

NICOLAE IORGA

Ci tu, patria mea, aveai și tu gîndurile tale, visurile tale. Și feciorii tăi stăteau roată împrejurul tău și așteptau semnul tău, spre a merge la moartea pentru biruință.

Ei cîntau imnul tău de biruință, de glorie, imnul lor funebru: «Pentru tine datu-ne-ai tu viață și inima noastră este fără odihnă, pînă ce se odihnește întru tine ».

Se încheiasse secerișul. Se adunau snopii. Peste marea de aur dintre Carpații violeți și Pontul albastru, se lăsa seara. Sunau clopotele pentru Sfînta Maria.

Cum se ridică ciocîrlia, pînă în țăriile cerului, umplînd văzduhul cu cîntecul ei de bucurie pentru răsăritul Soarelui, așa se înălța deasupra satelor dacoromane în dimineața Sfintei Marii zvonul sonor ca trîm-bițele învierii: «am trecut Munții».

Și a venit, patria mea, a doua vară a încercărilor tale. Așa cum se împodobise cu verdele proaspăt, sub sărutarea soarelui de mai, plaiu-rile tale, așa se luminase sufletul copiilor tăi, larg de speranțe nouă, la apropierea nouălor lupte.

Cu ce bucurie copilărească de a se întoarce acasă, cu ce credință nestrămutată în biruință, cu ce foc de vitejie, s-au aruncat la asalt ostașii tăi, alungînd vijelioși înaintea lor tot mai departe în sus pe văile Putnei și Sușiței și Cașinului și Oituzului pe dușmanul spăimîntat de înfricoșata putere a țăranilor dacoromani. . .

Viteji au fost flăcăii tăi, o Patria mea frumoasă, pretutindeni unde ți-au apărut moșia de năvala dușmană. Dar nicăieri sufletele lor n-au ars de un foc mai mistuitor ca la Mărășești și Tîrgul-Ocnei. Aici ei n-au mai avut nici speranța înaintării, nici credința rămîinerii pe loc. . . Și totuși flăcăii tăi n-au dat înapoi: împresurați, s-au despresurat; mînați înapoi, s-au întors îndărăt. Ca Făt-Frumos cu Zmeul zmeilor, ca Iacov cu Îngerul Domnului, ei au luptat lupta dreaptă a vitejiei și avînd în ei voința nestrămutată de a învinge, sau de a muri, ei au învins. Au învins, pentru că a muri nu puteau; căci în sufletul lor era acum puterea tutu-ror strămoșilor, era viața nemuritoare a rasei dacoromane, era voința de a birui a Romei eterne.

Ca învăluți în propriile giulgiuri, încă din viață, așa au apărut ei în ziua de hotărîre a bătăliei, în strămoșeștiile lor haine albe de țărani ai ogoarelor roditoare, în fața dușmanului îngrozit de puterea mereu renăscută și mereu mai nestăpînită a asalturilor lor.

Îngenunchiați, voi ce-ați rămas în viață, înaintea maestății celor ce au căzut la Mărășești și Tîrgul Ocnei ! Acolo s-a făurit din nou, prin moartea incomparabilă, pactul vieții eterne a rasei noastre.

VASILE PÂRVAN

O personalitate e totdeauna o solie a celor mulți și o cruce de mormînt, o răscolire în sufletul celor rămași în urmă. La asemenea prilejuri se desfac din uitare grelele răspîntii ale vieții de odinioară și marele adevăr al istoriei noastre... Generalul Berthelot readuce în amintirea țării această nobilă tradiție a două popoare care și-au încheștat mîinile pe cîmpul de luptă, aducînd suprema jertfă pentru dreptatea lor, dar în același timp pecetluind cu sînge o colaborare menită să păstreze neștirbit patrimoniul moral și intelectual al umanității.

Cu generalul Berthelot, strîns legat de epopeea noastră, răsar acum, în clipa cînd ființa lui se cufundă în eternitate, răsar toți acei ofițeri și soldați ai Franței, care au căzut alături în Moldova — sub cutele aceluiasi drapel. Umbrele lor defilează azi în fața sicriului Generalului Berthelot și în fața conștiinței noastre. Vor defila de atîtea ori încă în fața urmașilor. Ei vor fi avangarda mută a tuturor apropiierilor noastre de mîine. Nu se poate închipui o chezășie mai deplină și de o mai înaltă valoare etică pentru prietenia viitoare decît această înfrățire de oase putrezite laolaltă. Pînă în vremuri tîrzii, ele vor îndruma simțirea românească.

OCTAVIAN GOGA

Cu o furie care creștea din oră în oră, bătălia luă o dezvoltare uriașă.

Germanii trimeteau valuri după valuri, — mase mari de asalt. Artileria lor dezlănțuia un tir așa de cumplit, încît în unele locuri nu se afla palmă de pămînt neîntoarsă și nerăscolită de obuze. Urmau pauze mici, răgazuri în care dușmanul obosit căuta să se reculeagă și vira în foc trupe proaspete. Și bătălia iar se aprindea, nemilostivă și crîncenă.

Ziua și noaptea trupele noastre, cu mult inferioare în număr, au ținut piept acestor rostogoliri repetate de foc, schije, gaze și oameni care urlau venind la măcel; ziua și noaptea, zile și nopți care păreau că nu se mai sfîrșesc, — și care se legau una cu alta într-un fel de atmosferă fumurie, — într-o umbră tragică de infern. De pe dealurile de deasupra Siretului se vedea cîmpul de bătălie în fum, ceață și nouri negri. Tunurile zguduiau pămîntul. Mitralierele, puștile, granatele, răcneteale omenești se amestecau, — într-o hurie fantastică, într-o vedenie de apocalips.

Astfel zile și nopți nesfîrșite au luptat trupele noastre, către satul Străjescu, Moara Roșie, Moara Albă, Mărășești. După două zile și două nopți, divizii germane au fost scoase din foc și înlocuite cu altele, odihnite. Liniile noastre au simțit aceasta după vigoarea atacurilor nouă. Ofițerii și soldații au încruntat din sprîncene și-au adus între ei lăzi nouă de granate.

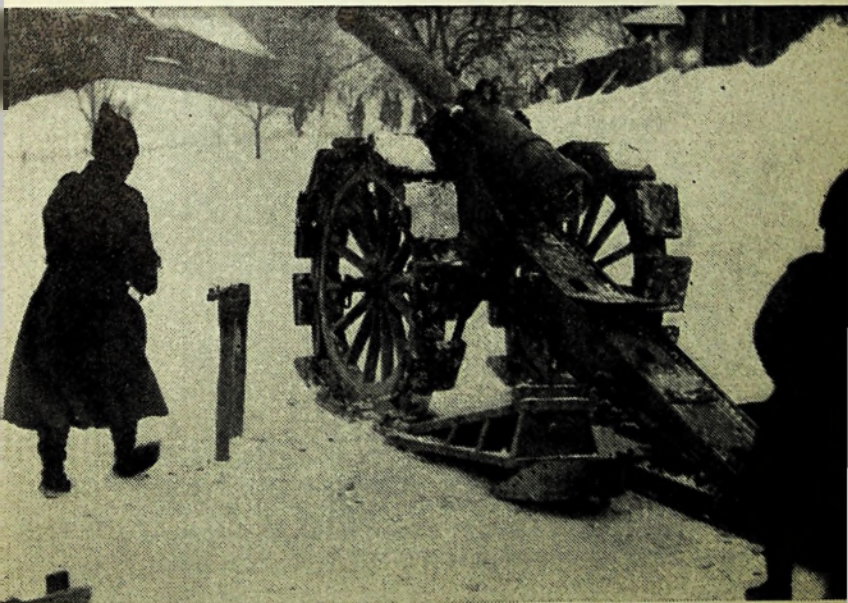
În toată această bătălie, artileria noastră, așezată foarte bine pe stînga Siretului, a bătut coloanele inamice în flanc, pricinuindu-le pierderi înspăimîntătoare. Batalioane

întregi au fost amestecate cu pământul. Altele treceau, — și altele, neistovite. Mai ales în timpul nopților, atacurile se dădeau fără întrerupere. Cerul atuncea se umplea de rachete ca de mii de lampioane venețiene. Cu fulgerări scurte luminau tragedia și frământarea din umbră, în timp ce pretutindeni trăgeau linii de foc exploziile tirurilor de baraj.

Timp de aproape două săptămâni cît a ținut bătălia, soldații noștri au fost neadormiți și neobosiți. Au respins atacuri, au contraatacat și s-au bătut cu o energie înfricoșată. Această energie fără seamăn, poate fără precedent în anele războiului de față, este cel mai mare titlu de glorie al oștirii noastre.

În unele locuri împinși îndărăt, covârșiți în alte părți, soldații și ofițerii nu și-au pierdut niciodată cumpătul. Pas cu pas retrăgîndu-se au luptat. S-au oprit, au contra-

▼ Iarna lui 1917



atacat iar. Sufletul lor credincios pământului străbun și violența amărăciunii lor au izbucnit într-o putere așa de năpraznică, încît inamicul la urmă, cu tot numărul, a trebuit să se oprească sleit.

Se știe că răniții veneau foarte grăbiți la posturile de prim ajutor, — li se făceau pansamente și se întorceau îndată la loc, îmbucînd din mers o bucată de pîine. «N-avem vreme de stat; n-avem vreme!» Numai pe cei cu mai multe răni și cu lovituri grave îi puteau opri medicii.

Nici gazurile, nici exploziile înfricoșatului bombardament n-au zguduit moralul acestei oștiri fără păreche. Cădeau mulți; cei rămași, cu buzele strînse și cu ochii crunți își înzeceau parcă puterile. Granata și baioneta lor loveau fără cruțare.

Unde părți din trupele noastre au fost copleșite de număr, a rămas locul însemnat cu mormane uriașe de cadavre.

Îndirjirea și energia înfricoșată au cîștigat în sfîrșit marea bătălie.

După două săptămîni inamicul s-a oprit. Și-a lăsat brațele în jos și bărbia în piept cu descurajare. Gîfîind, s-a tras ca o fiară în cotlon, ca să-și lingă rănilor. Mareșalul von Mackensen a privit cu îndoială și cu tristețe harta și a închis ochii gîndindu-se la hecatombele pe care le-a înălțat la Siret. Zece pînă la douăsprezece divizii germane s-au topit în această bătălie.

MIHAIL SADOVEANU

Cînd generalul Berthelot trecea pe străzile lașului, cu gloriosul tricolor francez pe aripa automobilului său, sau cînd întovărășit de ofițerii misiunii sale vizita unitățile noastre de pe front, atît populația civilă cît și oștirea întreagă aveau senzația vie că Franța e lîngă noi, că deși departe și izolați în luptă cu toate pericolele și cu toate mizeriile, totuși nu sîntem nici singuri, nici părăsiți. . .

I. G. DUCA

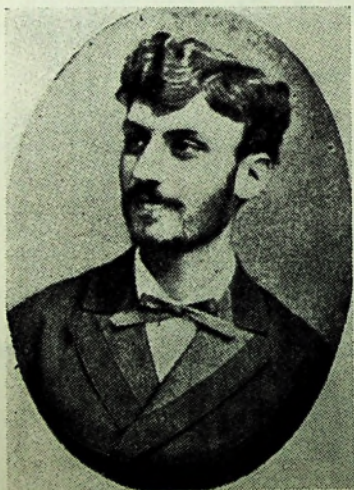
În trecutul nostru, țara și neamul nostru au fost adeseori supuse la grele încercări și la mari jertfe. Dar cu toate răstriștele vremilor, dezvoltarea noastră istorică în Statul național a mers mereu înainte. Ea s-a desfășurat în linie ascendentă, chiar și în timpuri de decadentă aparentă, când decăderea trecătoare într-o direcție era compensată printr-o dezvoltare ascendentă în altă direcție. Sîntem în dezvoltare ascendentă. Să avem deci credință tare în steaua noastră ! Cu necesitate istorică, ea ne va conduce la îndeplinirea menirii noastre între popoare. Dar să nu uităm eterna lege a istoriei că numai acel popor trăiește, crește și înflorește care știe să-și facă datoria în progresul omenirii spre perfecționare.

DIMITRIE ONCIUL

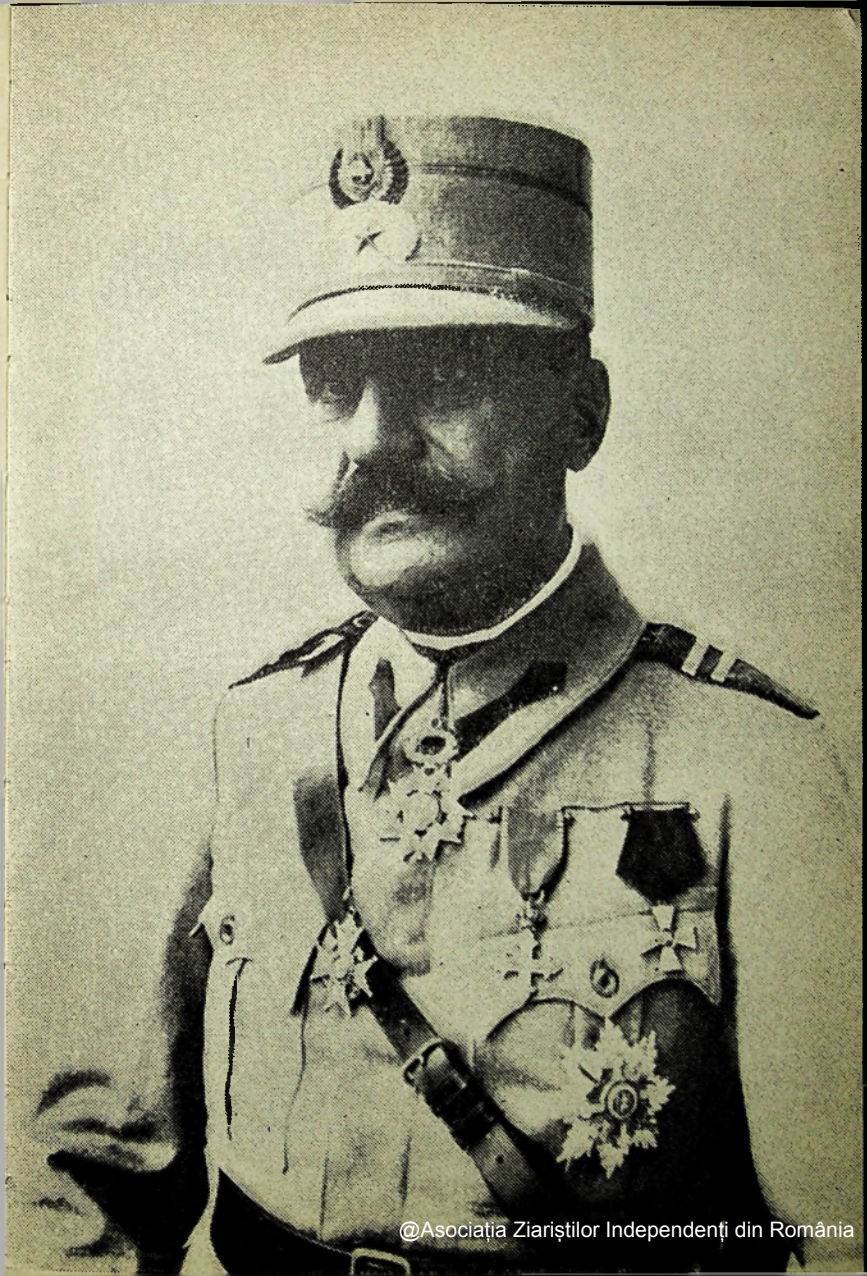


«PE AICI NU SE TRECE»

Eremia Grigorescu
strategul și organizatorul victoriei



Eremia Grigorescu, student

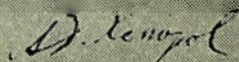


Crezut-am că că mâna mea slăbită, enri
luptă cu moartea de 5 ani, în al 72-lea an al
vieții mele va scrie aceste rânduri pe volumul
care amintește și **Funerariile tale?**

Tu, atât de frumos, atât de voluie și atât de
plin de viață?

Tu, care mă ureai cu o singură mână pe
treptele Academiei ca să-mi dăruiești bucuria
de a asista încă, la ședințele ei

Îratați-mă jubiți cititori și voi aleatori pioși
ai acestel scumpe amintiri, că nu pot să scriu
gândindu-mă la dănsul decât am singur în
vâra: **Durere.**



▲ Omagiul îndurerat al profesorului A. D. Xenopol la moartea generalului
Eremia Grigorescu



▲ Vila Negroponte — proprietatea familiei Grigorescu — în care s-a instalat, socotindu-se la adăpost, comandamentul german; generalul Grigorescu n-a ezitat să îndrepte tirul de artilerie asupra ei

▼ Generalul Eremia Grigorescu urmărind desfășurarea frontului





Pînă în ziua cînd mi-a fost dat să cunosc România — trebuie să mărturisesc — nu prea îmi plăcea expresia «sora noastră latină», pe care o întrebuițam adesea spre a desemna România, ca și viteaza Italie. Adesea am auzit această expresie prea precisă la sfîrșitul unor vagi banchete, în cursul unor discursuri vagi, în mijlocul unor vagi comeseni. Mi se părea ceva prea ceremonios, cunoscut și electoral. Din moment ce ai o soră, e inutil să afirmi că e latină; e deajuns că face parte din familia noastră.

Aceasta este, în general, situația unei surori. Dar am cunoscut România și am iubit-o și am înțeles că toată retorica oficială, tot ce înseamnă rudenie latină, dovedită printr-o încredere și o dragoste reciprocă. Latinitatea înseamnă să vezi în același fel trecutul, să întrevezi în același fel viitorul. Latinitatea înseamnă gustul comun al ordinei și al supleții; înseamnă nobila voință de a subordona interesele ideilor și a nu admite ca litera să existe cînd spiritul protestează; înseamnă instinctul superior al dreptății; înseamnă partea care i se face bunului simț împins pînă la himeră; înseamnă dragostea de măsură împinsă pînă la ideal; același fel de a se emoționa și de a se entuziasma în fața unei priveliști, a unei acțiuni frumoase sau a unui nud superb. De mult știam că latinitatea înseamnă același fel de viață — acum știu că înseamnă și același fel de a muri.

De aceea, azi, cînd vorbesc de România, spun «sora noastră latină». Am uitat discursurile de altădată și răceala comunicativă a bancherilor. România era ieri sora noastră cea mică; ea va fi, ea este de pe acum, sora noastră cea mare. Ea trece prin zile glorioase, dar dureroase. Suferința ei nu va fi decît trecătoare — este ceea ce medicii numesc o «criză de creștere».

(lași 1917)

•

Cuvîntul care rezumă cel mai bine abnegația din toate clipele, deplina uitare de sine care au fost regula de conduită a lui Jean Clunet, și, de la începutul războiului, cuvîntul lui de ordine, — este cu siguranță această frază, pe care îi plăcea să o repete: «Nu poți să fii sigur, spunea el, că ți-ai îndeplinit întreaga datorie față de țara ta, decît atunci cînd i-ai dat viața». Clunet a vrut să ajungă la această certitudine — care va fi onoarea și gloria lui.

Jean Clunet avusese întotdeauna un fel de predestinare pentru jertfă. Gîndul jertfei îi era atît de familiar încît suferințele pe care i le putea impune i se păreau cu totul firești. Pretutindeni unde era nevoie de devotament, de salvat vieți, de îmbărbătat suflete, Clunet era acolo.

Cînd împrejurările nu-i îngăduiau să prevadă locul unde aveau să fie mai multe primejdii de înfruntat, întîmplarea îi venea în ajutor.

În spațioasa vilă de lângă Iași, care se numește azi spitalul Clunet, domnul și doamna Clunet au instalat un spital pentru contagioși. Ei au îngrijit întâi bolnavii de febră recurentă și de tifos exantematic și, apoi, când epidemia a luat proporții mai mari, numai pe cei de tifos, Jean Clunet a fost de toate în acest azil al maladiei: arhitect, tâmplar, geamgiu, medic. Tot aplecându-se asupra muribunzilor, îngropînd morții, deparazitînd pe cei vii, a sfîrșit prin a contracta cumplita boală. A murit acolo în a treisprezecea zi. Ceruse să fie îngropat lângă spitalul pe care îl întemeiasă. Se odihnește pentru veșnicie acolo. N-a vrut să părăsească postul pe care și l-a ales, nici chiar dincolo de moarte.

ROBERT DE FLERS

Fie ca sîngele eroilor căzuți în luptele marelui război să fie pentru tine, frumoasă Românie, sămînță de noi virtuți, ca fiii tăi să fie totdeauna demni de părinții lor și gata să apere pămîntul tău sfînt atît de des cotropit, dar în sfîrșit întregit prin sforțările ultimelor generații.

Poporul român are în cel mai înalt grad însușirile de seamă ale soldatului, acelea care caracterizează armatele de elită: bravura, spiritul de disciplină, energia și, mai ales, un înfocat patriotism.

Ziua fusese hotărîtoare pentru români. Din înaltul observatorului său de pe Măgura Odobeștilor, Mackensen și-a putut da seama de zădărnicia eforturilor sale. În cursul acestor patrușprezece zile de bătălie, pierderile armatei a IX-a germane erau atît de mari, încît trebui să se înceteze orice nou efort important. 12 divizii; dintre care 10 germane, nu putuseră să înfrîngă 5 divizii și jumătate române. Drumul lașului rămînea închis. . .

La 3 septembrie, după douăzeci și opt de zile de lupte sîngeroase, înaltul comandament german, datorită insuccesului, marilor pierderi suferite și dezorganizării unităților sale, dădu ordin de încetare a ofensivei.

Presa germană trecu sub tăcere bătăliile de la Mărăști, Mărășești și Oituz. În amintirile sale de război, Ludendorff declară: « Armata română se întărise într-atîta cu concursul Franței, încît ni s-a părut cu neputință să obținem un succes strategic atît timp cît ofensiva din Bucovina nu și-ar fi reluat cursul. Fură oprite ofensivele grupurilor lui Mackensen și ale arhiducelui Joseph. Românii începură atunci să atace fără succes. Încet-încet, activitatea de luptă se domolește ».

Aceste cuvinte ascund decepția înaltului comandament german. El a recunoscut-o de altfel în mai multe rânduri. Într-un raport săptămînal de la sfîrșitul lui august 1917, al armatei a IX-a către comandantul grupului de armate Mackensen, stă scris, sub rubrica: «Aprecieri asupra inamicului»:

«Luptele care au avut loc de la 7 la 19 august au dovedit că toate aprecierile și speranțele că rușii și românii se vor retrage fără o mare rezistență, sau că se vor lăsa luați prizonieri, au constituit o gravă eroare. Dimpotrivă, armatele ruso-române s-au bătut foarte vitejește. Fiecare tranșee, fiecare casă, fiecare înălțime au fost apărate cu bravură. În mod vădit, comandamentul superior voia o rezistență pînă la ultimul om. Contraatacurile inamicului erau bine conduse, și cele mai multe au dus la lupte corp la corp...»

Generalul von Morgen, comandantul corpului I rezervă, spune de asemenea: «Rezistența inamicului, și îndeosebi aceea a românilor, a fost dintre cele mai crîncene și s-a manifestat prin șasezeci și unu de contraatacuri, timp de șasesprezece zile de luptă. Cea mai mare parte a dus la atacuri la baionetă, care au pricinuit mari pierderi (...)»

Și mai departe: «Luptele din august au dus într-adevăr la un succes local, dar nu un succes hotărîtor. Ele au dovedit că românii deveniseră adeseori respectabili...»

HENRI BERTHELOT

(Pe frontul românesc în 1917, cap. IX, Mădărești)

•

Vă mulțumesc domnule general, pentru frumosul elogiu adus ofițerilor misiunii care servesc în statele majore și în corpul de trupă al armatei I-a. Dar trebuie să spun, de asemeni, că ei găsesc un frumos exemplu în atitudinea și bravura ofițerilor și soldaților români, care stîrnesc în acest moment admirația tuturor armatelor aliate și cărora dușmanii noștri înșiși le aduc un omagiu.

(Generalul Berthelot
către generalul Eremia Grigorescu,
la sfîrșitul lunii august 1917.)

România a ținut piept multă vreme, singură, prin propriile ei mijloace, unor adversari mai numeroși și mai bine înarmați...

Ea i-a uimit prin vigoarea și durata rezistenței sale...

În această primă campanie, România s-a dovedit demnă de trecutul ei și de nobilele ei tradiții de vitejie cavaleriească; nenorocirea a încercat-o încă o dată; ea a meritat de pe acum să vadă înălțuirea apropiată a aspirațiilor ei naționale legitime.

Generalul LACROIX

În aceste zile de extremă încordare, armata română reconstituită, datorită remarcabilei activități a instructorilor francezi, sub conducerea generalului Berthelot, a făcut dovada unei vitejii, a unei răbdări, a unui geniu extraordinar. Cu câteva unități ale armatei a IV-a ruse, ea a oprit timp de mai bine de zece zile asalturile furioase și neîncetate ale armatelor lui Mackensen și, din nou, a salvat Moldova de invazia germană.

În timpul bătăliei de la Mărășești, mă aflam lângă trupele române și participam la strădania comună a soldaților lor și a lor noștri. Îmi este așadar îngăduit să spun că în aceste zile tragice, bravura română a fost minunată.

Generalul rus N. MONKEVICI

▼ Generalul Berthelot înmînînd decorații militarilor români



Drama românească nu e bine cunoscută în Franța. Cele 800 de mii de victime — din cele 8 milioane de locuitori ai vechiului regat — nu s-au reîntors ca s-o descrie. Cît despre cei vii, nici ei nu ne-au vorbit și nu fiindcă sînt trupește prea departe de Franța, ci fiindcă sufletește sînt prea aproape ca să nu aibă, ca și ea, pudoarea sacrificiului.

E singurul popor de care se poate spune fără a întrebuița o metaforă că a intrat cu adevărat în foc. Fac apel la acei care au contemplat ca și mine vîlvățiile pămîntului și cerului României în timpul pîrjolirii tuturor puțurilor de petrol, spre a pune o mare de flăcări între oastea ei și cotropitor, ca și cum ar fi voit să asocieze măruntaiele pămîntului la jertfa neamului său.

DE SAINT-AULAIRE

N-am rămas pe pămîntul Moldovei decît cincisprezece luni, cinci anotimpuri. Și, în aceste cinci anotimpuri, am asistat la o tragedie, în cinci acte, ca vechile noastre tragedii franceze; fiecare din aceste acte prezentînd caractere deosebite, și revelînd o virtute românească diferită.

Primul anotimp, primul act, este iarna groaznică din 1917, în timpul căreia țara se zbate în mijlocul urmărilor invaziei, și dă dovada unui stoicism admirabil.

Al doilea act este primăvara, epoca învierii; națiunea reînvie, revelînd lumii prodigioasa vitalitate a neamului.

În actul al treilea, a venit vara; bătălia se dezlănțuie din nou pe front; și în fața dușmanului surprins, armata română își dovedește toată vitejia.

În actul al patrulea, toamna, lupta din tranșee e dublată de o ofensivă morală, căreia soldatul îi opune un remarcabil spirit de disciplină.

Și, cînd cortina se ridică, în actul al cincilea, s-a întors iarna; apărătorii țării amînă cît mai mult cu putință momentul în care trebuie să depună armele. Atunci, ei sînt îndreptățiți să spună, ca François I, după o bătălie nenorocită: «Totul e pierdut în afară de onoare».

Astfel, în cursul acestor cinci anotimpuri, al acestor cinci acte, am văzut dezvăluindu-mi-se pe rînd aceste virtuți felurite care constituie puterea și măreția națiunii române: stoicismul, vitalitatea, vitejia, spiritul de disciplină și preocuparea păstrării onoarei.

MARCEL FONTAINE

Italia n-a uitat cu cît elan în patriotism și cu cîtă noblețe în jertfă, România a luat parte la lupta sîngeroasă, astăzi terminată victorios, pentru eliberarea românilor de sub jugul dușman, și pentru triumful comun al libertății și al dreptății în lume.

SIDNEY SONNINO

▼ Convoi de prizonieri austro-ungari



Ieri se spunea: «Un popor este învins, cînd teritoriul său este ocupat». România trăiește și se bate, cu o jumătate din teritoriul ei ocupat de dușman . . .

Se mai spunea de asemeni, în Statele majore: «Țelul operațiilor militare constă în a distruge armata dușmană. Și experiența dovedește că armatele naționale nu pot fi nimicite, atît timp cît popoarele vor încă să lupte. Armata română părea sfărîmată; și ea a redevenit o mare și frumoasă forță în rîndurile Antantei».

ALBERT THOMAS

Pentru noi, pe pămîntul tău, depărtarea de țara natală părea mai puțin cumplită. Lăsînd Franța înfierbîntată de certitudinea recuceririi provinciilor pierdute, am regăsit cu emoție la tine, națiune soră, același cult al amintirii, speranța niciodată atenuată de veacuri, a reunirii tuturor copiilor tăi, am recunoscut aceleași calități ale spiritului și ale inteligenței, am admirat frumosul tău neam de țărani, ca al nostru, atît de stoic în fața încercărilor și mînat de aceeași voință, de a birui și de a elibera.

Ducele de LUYNES

Ai noștri admiră marele dispreț de moarte al adversarului.

Am cunoscut atunci, în acel timp de grele încercări, poporul român. Am cunoscut poate mai mult din ființa sa, decît aș fi putut cunoaște colindînd țara în timpuri liniștite ca simplu călător. M-a impresionat adînc eroismul, abnegația și puterea de jertfă a soldatului român. Dar ceea ce m-a mișcat și mai mult au fost bunătatea și ospitalitatea românească; acestea sînt cu adevărat proverbiale. N-am cunoscut încă un neam atît de ospitalier *ca cel românesc*.

HANS CAROSSA





«NEOBIȘNUTE LUMINI PE CER»

Primul război mondial și sensul lui în cultura noastră

Literatura de război a devenit o realitate estetică și s-a integrat pe deplin tărimurilor artei abia după cea dintâi conflagrație mondială. Adică abia atunci când războiul nu a mai cunoscut îngrădiri în spațiu ci, așa cum spune Arnold J. Toynbee, devenise: « asemenea unui mare fluviu în creștere ieșit din malurile sale care acoperă cîmpiile și mătură satele unul după altul¹ », când unor carnagii neînchipuite le răspundeau altele și mai singeroase, când totul se repercuta asupra tuturor, când ceea ce părea imuabil cădea pulverizat într-o clipă, când forța de ucidere a devenit forță de ucidere în masă, când nimeni n-a mai avut sentimentul certitudinii. Nici chiar astăzi, după o jumătate de secol, când un alt război — care a cuprins și teritoriile aflate atunci în afară de pericol și a pricinuit pierderi umane și materiale incomparabil mai mari — a bîntuit peste omenire, amintirea celei dintâi conflagrații mondiale nu se estompează. Așa cum spunea anul trecut Maurice Genevoix, autorul zguduitorii cărți « Nopti de război »: « ... Nici gînd ca acești cincizeci de ani să fi șters amintirile noastre; fiecare an care trecea îi făcea, dimpotrivă, mai vii, adăuga ceva la forța lor tragică și dureroasă ». ² De aceea războiul a devenit în toate țările peste care a bîntuit nu numai un subiect ci și o *permanență* spirituală, iar operele ce i s-au închinat n-au mai avut un caracter circumstanțial și documentar, aducînd înaintea ochilor unul din evenimentele hotărîtoare ale istoriei și ale fiecărui individ, care impune și determină atitudini, modifică structural optica și modul de a înțelege lumea. Camil Petrescu vorbea despre acea dramă a personalității care a depășit atunci în intensitate drama « grupei anonime ». Aserțiunea sa nu a fost ratificată în întregime, scriitorii de la noi sau de alurea fiind deopotrivă sensibili la cele două aspecte fundamentale ale acestui război, amploarea dramei colective înînrînd fiecare destin uman. De altfel — și literatura lui Camil Petrescu ne-o dovedește în primul rînd — drama individuală nu a putut fi niciodată despărțită de acea mișcare colectivă pe fondul căreia se accentua și devenea mai evidentă. Cît privește « Ciclul morții », lectura ni se pare concludentă pentru unul din adevărurile ce ni le-a relevat primul război mondial: o totală identificare între drama individului și cea a colectivității. Literatura despre primul război mondial a fost reflexul firesc al unui cataclism ce a zguduit deopotrivă popoarele și indivizii, lăsîndu-și amprenta

¹ Arnold Toynbee « Guerre et civilisation » Gallimard 1953 p. 213.

² « 50 ans après » de Maurice Genevoix. « Le Figaro littéraire » 26 mai 1966.

asupra destinului fiecăruia dintre ei. Pentru că, mai presus de suferințele îndurate în anii de privațiuni, mai presus de starea de incertitudine și de spaimă trăită în fiecare moment, omul se ridica din tranșeele primului război mondial cu o altă perspectivă asupra universului.

Orice război aduce maturizarea insului, a combatantului care cunoaște nemijlocit o tensiune spirituală niciodată relaxată. Dar mai presus poate de această înfruntare, de această solicitare a tuturor resurselor fizice și morale, se află hotărâtoarea și definitivă confruntare cu un univers nou și necunoscut, cu evenimente ce nici nu păreau posibile. Centrul de greutate al universului devine altul, iar orizontul nu se mai circumscrie în limitele cunoscute. De aici credința că viața de după război nu mai poate fi aceeași cu cea dinainte. Cum spunea André Maurois: « Aveam treizeci și trei de ani. În câteva luni, părul îmi albise. Dar nu era singura schimbare pe care o trăisem. Când am părăsit Elbeuf în 1914, eram un industriaș de provincie, sigur că nimic în lume nu era mai important decât fericirea propriului meu menaj și bunul mers al uzinei. Micul meu oraș, căsuța mea, mica mea familie mi se păreau a fi centrul universului. Făceam parte, eu și ai mei, dintr-un sistem solid, imobil, care avea legile sale fixe a căror cunoaștere permitea să se prevadă evenimentele și să se acționeze cu înțelepciune. Războiul mi-a arătat cum imperiile pot, sub presiunea forței, să se prăbușească în câteva zile, după cum, în câteva secunde, zguduirile unui cutremur de pământ nimicesc cele mai masive edificii ale unui mare oraș, iar căderea unui stat poate înmormînta sub molozul legilor, averile cele mai solide și căminele cele mai fericite ». De aceea deziluzia și neîncrederea în « soliditatea durabilă » a acestei mașini, de aici necesitatea pe care milioane de oameni au simțit-o « de a reconstrui pe un plan nou, o viață pe care războiul o semănase cu ruine »¹.

Firește, literatura primului război mondial nu a fost și nici nu putea fi numai o literatură a *consecințelor* ci în egală măsură a luptei. Pentru că revelația despre care vorbea un Maurois, amintirile care nu părăsesc niciodată conștiințele luptătorilor, cum spunea Maurice Genevoix, au apărut în timpul unor înțeleștări și unor încercări ce păreau pînă atunci imposibile. Că la noi ca și în alte părți *lupta* și-a pierdut nimbul romantic, aureola și patetismul chemării la biruință — este lărași adevărat. Dar cine recitește azi cu ochi lucizi pe Erick Maria Remarque, John Dos Passos, Jean Cocteau, Jules Romains, Hemingway, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Barbusse, își va da seama că scriitorul modern nu a fost mai puțin sensibil la ideea de *eroism*.

Pentru că dacă primul război mondial a adus o nouă optică, o nouă viziune asupra vieții, aceasta se explică și prin faptul că, în urma lui, s-a ajuns la esența realității, la adevărul în stare pură, la înțelegerea a tot ceea ce înalță și prăbușește ființa noastră. Omul n-a mai prezentat nici o enigmă față de el și față de ceilalți. Aș spune că tot ce s-a scris după 1918 — și o enumerare de autori și opere s-ar dovedi de-a dreptul fastidioasă — a purtat pecetea acestor revelații cu privire la destinul omului și al omenirii. Dar dacă am conferi războiului doar dimensiunea lui tragică și nu i-am restituit acel suflu eroic ce a făcut să intre în istorie Verdunul și Mărășeștii — am comite o eroare istorică.

Mai ales noi românii, pentru care războiul a însemnat mai mult decât o însumare de drame individuale și de confruntări între individ și masă, între ideal și realitate. O exegeză critică unilaterală a insistat ostentativ asupra celei din urmă relații, reducînd problematica morală și sensul istoric al primului război mondial la deziluzia trăită de combatanți în anii post-belici. Dezamăgire provenită fie dintr-o neîmplinire a unor idealuri de echitate socială, fie din sentimentul de nesiguranță pe plan moral care nu multă vreme, după parafarea tratatelor, avea să devină din ce în ce mai evident și

¹ André Maurois, « Mémoires » 1942, p. 258—259.

mai nelineștitor. De fapt, dacă privim mai atent realitățile de după război, ne dăm seama că starea aceasta de angoasă era provenită deopotrivă din instabilitatea materială și din permanenta fluctuație a politicii internaționale, ambele contravenind celui ideal de armonie, de liniște, de trănicie pe care orice luptător și-l clădește în timpul unor ani în care existența sa este permanent periclitată: «Ceea ce domină, astăzi, situația generală a lumii este, netăgăduit, complexul relațiilor internaționale, spune P. P. Negulescu în introducerea la «Destinul omenirii». Al relațiilor politice, firește, în primul rând. De la războiul mondial, care a schimbat atâtea, — spre satisfacția unora, e drept, dar și spre nemulțumirea altora, — relațiile acestea au luat o importanță mai mare ca înainte. Și chipul cum ni se înfățișează el astăzi este, din nefericire, departe de a fi liniștitor. În locul destinderii binefăcătoare, la care ne așteptam cu toții, în urma lungilor convulsiiuni ce au îngrozit lumea civilizată în răstimpul de tristă amintire dintre anii 1914—1918, o încordare plină de primejdii iese la iveală pretutindeni». ¹ Sentimentul acesta al dezamăgirii prezent în boletistica lui Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu precum și în paginile de proză cu un caracter manifest de document cum sînt cele ale lui George Mihail Zamfirescu, Alexandru Sahia, Ion Pas, în grafica lui Tonitza, Jiquidi sau Bărbulescu B'Arg devine o permanență în publicistica vremii care-l pune în evidență în tonuri tragice, patetice și uneori melodramatice. Că cei ce înduraseră privațiunile tranșeelor, cei ce se jertfiseră și își puseseră în primejdie viața o făcuseră cu conștiința că, după ce tunurile vor amuși, realitățile sociale nu vor putea fi aceleași ci structural altele, este iarăși un adevăr indiscutabil. Că nu era vorba doar de o simplă înflăcărare juvenilă ci de o realitate suflătească ne-o dovedesc și mărturiile celor mai vîrstnici. Ale unui Alexandru Vlahuță de pildă, pentru care războiul era una din acele grele încercări morale care aduc «limpezirea» dorită după o perioadă de confuzie a valorilor, după o epocă în care sensul gravității se risipise, fusese uitat în fastuoasele bătăi cu trandafiri de la șosea — simbolul unei vieți ușoare, ecou al zilelor senine din perioada numită «la belle époque»:

Și-atunci tresar sub gîndul că prea am trăit bine; / Prea mult am ris; prea-n toate vedeam numai un joc. . . / Și trebuia să vie acest năprasnic fac, / În larg să ne deschidă drum nou, printre ruine. //

Fii binecuvîntată, fecundă suferință, / Tu ce ne ești trimeasă de veșnica dreptate / Să curăți neamul nostru de vechile păcate, / Să faci din el o-nțreagă și singură ființă !

Aflăm aici un ton predominant etic, explicabil nu numai prin structura artistică a scriitorului. E un anume «profetism» al literaturii și publicisticii de atunci, pornit din conștiința că războiul, dacă încheie o etapă istorică din viața unui popor, trebuie să aducă în mod necesar o deschidere de orizonturi. Cum spunea același Alexandru Vlahuță în finalul poeziei din care am citat:

M-ai învățat durerea ce e să ai o țară. / Și-n inima-mi rănită adînc ți-ai scris cuvîntul: / Cu sînge și cu lacrimi va să frămîntî pămîntul / Din care-aștepti viața cea nouă să răsără.

Iar Nicolae Iorga în gazeta căruia s-au tipărit versurile maestrului său avea să-i răspundă: «Și eu cred că orice s-ar întîmpla, supt ochii noștri sau ai altora, mai fericit! «Viața cea nouă o să răsără». Sau cum spunea Mihail Sadoveanu tot în anul 1917: «Ziua de mini ne așteaptă și pe noi c-o completă primenire morală. Energia și acțiunea susținută de fiecare clipă devine un deziderat inexorabil al vremii»². Consecința firească avea să fie desigur acea radicalizare a vieții politice românești în anii ce au urmat primului război mondial despre care ne vorbește Constantin Stere: «Nu puteam avea nădejde decît în sprijinul tinerei democrații românești, care după

¹ P. P. Negulescu, «Destinul omenirii» ediția doua revăzută și adăugită, 1939 p. 14.

² Mihail Sadoveanu, «Fatalismul» în volumul «Mărturisiri», EPL 1960 p. 41

război s-a afirmat spontan, adesea haotic, dar cu multă vigoare »¹. A urmat ceea ce istoria a două decenii a consemnat cu prisosință: un sentiment de dezamăgire, accentuat pe măsura trecerii timpului care au adus nu numai anihilarea tuturor speranțelor ci și senzația revenirii la punctul inițial. După nici douăzeci de ani țara se vedea din nou întoarsă către vechile hotare iar ceea ce se obținuse pe calea unui dîrz proces de radicalizare și democratizare se vedea anulat acum printr-o dictatură cum România nu mai cunoscuse încă. Toate sînt adevărate și literatura s-a dovedit a fi nu numai odată expresia acestei stări de spirit. Dar nu putem reduce semnificația primului război mondial doar la această stare depresivă ce i-a urmat.

Căci primul război mondial rămîne o dată de răscruce în istoria țării noastre nu numai prin rezultatele sale: acea mult visată realizare a unității naționale, ci și prin sensul luptei care s-a dat atunci, prin acele însușiri ale poporului român ce s-au afirmat cu acest prilej. De aceea literatura scrisă înainte, atunci și după aceea nu mai are înfățișarea cu care ne obișnuise literatura ocazională românească dedicată marilor evenimente istorice începînd cu reînființarea miliției naționale din 1829, continuînd cu anul revoluționar 1848, cu acela al unirii din 1859 sau al războiului din 1877. Elanul patriotic al fiecăruia din aceste momente era cel care dicta inimii și dădea versului o solemnitate retorică. Cît privește viziunea asupra eroilor reprezentativi, aceasta era în fond viziunea folclorică deoarece literatura acestor momente a fost o rezultantă între perspectiva poporului și cea a artistului ambele contopite pînă la neputința de a le mai identifica. Eroul național Alexandru Ioan Cuza sau căprarul Nicolae din 1877 erau în poezie și proză personaje de legendă, cu virtuți morale și însușiri fizice de o mare noblețe și aproape ideale. Așa cum spunea nu de mult Vladimir Streinu, ei au sporit zestreă mitologică națională. În fond eroii amintiți nu au stare civilă, ei reprezintă întruchipări ale unor idei și sentimente. Această perspectivă dominantă a făcut ca literatura despre care vorbeam să prezinte un preponderent caracter rapsodic și documentar, să se contamineze de elanul celor ce plecau cîntînd spre cîmpul de luptă și-și ofereau viața cu o superbă uitare desine. Ea era mai degrabă un imn de slavă, un cîntec, decît o operă de artă în sensul modern al cuvîntului.

Dar în timpul primului război mondial? Acea perspectivă eroică pe care o descifrăm în toate marile cărți ale omenirii a lipsit oare literaturii române? Unii, mai grăbiți, au fost înclinați să facă o distincție netă între « La arme », marșul blindului poet St. O. Iosif, marș scris în cadențele muzicii lui Alfonso Castaldi — adevărat catalizator al celor ce doreau intrarea noastră în război — și lirica lui Camil Petrescu sau Perpersicius. E adevărat că între ele un semn de egalitate nu poate fi așezat. Dar o stare de spirit favorabilă împlinirii idealurilor de unitate națională a existat și i s-a dat glas cu luciditate nu numai în discursurile oamenilor politici favorabili Antantei ci și în versuri împletind sentimentul datoriei istorice cu conștiința încercărilor prin care aveam să trecem. Așa cum spunea Mihail Săulescu, poetul pe nedrept uitat și care avea să fie una din cele dintîi jertfe ale acestui război:

*Dar fie ! / În ori și cît de tristă ruină se prăvăle / Umanitatea nouă pe care ne-o clădeam / —
În marșurile voastre, simțim că e pe cale / Un adevăr pe care abia îl presimțeam ! /
Departe, peste munții înșeleniți de iarnă / Din răsărit și pînă acolo, în apus, / Sunt
corpurile voastre ursite să s-aștearnă / Ca temeli zldirii de ridicat mai sus. /*

*Dar fie ! / Așa, tăcuți și mindri, precum înaintați / Voi veți muri acolo, și fără nici-o
știre.*

Poema se numește « Războiul » și cred că pentru întîia oară o chemare la luptă, deși păstrînd patetismul și fervoarea eroică, nu se mai face pe un ton emfatic conștiința

¹ C. Stare: *Preludii: « Partidul Național Tărănesc și Cazul Stare »*, 1930 p. 66.

morții conferind adevărata dimensiune morală a combatantului care pornește la luptă, nu numai cu perspectiva gloriei în față, dar și cu aceea iminență a sfârșitului. Sintem departe de versurile lui Alexandru Macedonski care la 1 august 1877 scria : « Răzbelul crîncen de loc nu-mi place / Cît e de dulce frumoasa pace / Pacea e dulce dar în sclavie / Astfel de pace nu-mi place mie . . . / Detune tunul ! . . . Bomba să zboare / Porți de cetate jos să doboare / Balcanu-n flăcări să-l înfășoare / Să-și plece capul turcul păgîn ».

Chiar în versurile unui poet, tînăr atunci — format la școala poeziei retorice a lui Alexandru Vlahuță, și mă gîndesc aici la Vasile Voiculescu, — « noaptea mobilizării » nu-i un prilej de agitație frenetică, de fraze și vorbe mari. Sentimentul acela al gravității despre care am vorbit înainte cred că este specific întregii producții beletristice scrise atunci și îi dă nota caracteristică în cadrul literaturii române. Intrarea în război nu a fost nici rodul unui impuls momentan, nici al unei porniri juvenile. Cerută de necesități istorice, a fost privită de toți cu sentimentul unei mari răspunderi pentru destinele țării. De aici solemnitatea adîncă, de aici fiorul ce interzice frazele grandilocvente.

Din Prut pîn'la Cerna și pînă la mare / În noaptea aceea un viitor trecea, / Din clopote trase în grea sbuciumare. . . / Suna pretutindeni adîncă chemare / Și țara, trezită, cucernic tăcea. . .

De aici au început anii de epopee în timpul cărora poporul român a dat una din cele mai strălucite dovezi ale vitalității și genului său. Război popular în adevăratul înțeles al cuvîntului, război prin care o țară și-a justificat pe deplin temeiurile sale istorice printr-o tenacitate ce a stîrnit admirația tuturor, primul război mondial a solicitat în întregime forțele națiunii. Se vorbește și astăzi despre faptul că : « intrarea în război a armatei române alături de aliați a adus un ajutor apreciabil. . . »¹ cuceririi victoriei. Dezastrul din primele luni, datorat unei grave lipse de înzestrare militară, sărăcia care a urmat, retragerea în Moldova, incertitudinea sporită de agravarea foametei, a molimelor, a tuturor flagelurilor legate de o temporară înfrîngere — toate au creat nu un sentiment depresiv, ci unul de solidaritate națională. Și ceea ce în perspectiva timpului ni se pare cu adevărat uimitor, ceea ce a stîrnit admirația lumii întregi a fost puterea cu care un popor ce-și pierduse mai bine din jumătate de teritoriu (în care se aflau rezervele principale de grîu și petrol) și se afla pradă unor lipsuri materiale atroce a avut puterea să oprească un dușman numericeste net superior și bine înarmat : « Dar în acest neam — spunea Nicolae Iorga — sînt nesfîrșite rezerve de energie, trecute din generație în generație, care apar numai la asemenea ceasuri grozave ». Și simbolul acestei miraculoase forțe a fost desigur Mărășeștii, momentul în care inteligența și iscusința militară a unui comandant de oști ca generalul Eremia Grigorescu s-a unit cu extraordinara putere de dăruire și jertfă a omului din popor, care, așa cum spunea Nicolae Iorga, « căuta și în neobișnuitele lumini pe cer vestea că « se întoarce România ». Aceste « neobișnuite lumini » ale cerului erau de fapt răsfrîngeri ale flăcării de încredere fără margini cea care a ars în inimile românilor de-a lungul anilor de pribegia și suferință. Aceste « neobișnuite lumini » reprezentau pentru ei toți simbolul permanenței poporului român în fața oricăror vicisitudini, ele simbolizau împletirea între planul supranatural și cel real caracteristic sufletului românesc. Așa încît, în momentul suprem al încordării, anume momentul luptei de la Mărășești, o țară întregă își concentrase toate forțele, toată energia, toate speranțele într-o bătălie care avea să releve nu numai o mare dirzenie morală și fizică, dar să dovedească lumii întregi că poporul nostru își întemeiază aspirațiile sale pe fapte

¹ « La crise de l'Europe, Histoire universelle, Encyclopédie de la Pléiade » vol. III, p. 71.

de o însemnătate cu adevărat istorică. De aceea, cînd generalul Eremia Grigorescu, unul din acei eroi ce își justifică pe deplin apartenența la mitologia națională modernă, avea să spună: « Pe aici nu se trece! », în cuvintele simple și directe ale ostașului încercat în lupte nu citim nici o urmă de emfază. Pentru că, recitindu-i ordinul de zi din 15 iunie 1917, ne dăm seama că certitudinea sa se întemeia pe acele fapte ale istoriei care îl îndreptăteau să nu se cîntească nici o clipă din hotărîrea ce putea să pară la un moment dat utopică: « Stringeți legăturile sufletești cît mai mult, ca să fiți demni de mîna moșii voștri. Nu uitați cîte veacuri au ținut ei piept năvălirilor barbare. Cu barda și coasa, cînd dușmanul pătrundea peste hotare, se strîngeau la colț de țară și năvăleau năpraznic izgonindu-i, făcîndu-i să muște țărîna. . . » Ca întotdeauna, prezența istoriei nu a fost pentru noi doar o abstracțiune ci deopotrivă factor propulsor al biruștelor și etalon moral. « Topiți sufletele voastre la un loc », le spunea în încheierea acestei vibrante profesiuni de credință generalul Grigorescu și în aceste cuvinte noi citim una din tainele penru care în împrejurări atît de neprielnice, cînd totul parea definitiv pierdut, cînd nu se dădea doar o simplă bătălie ci o țară întreagă trecea supremul său examen în fața istoriei, victoria a fost de partea noastră. Aflăm aici deplina unitate a forțelor active ale națiunii, de la acel « minunat popor » cum îl numea Nicolae Iorga pînă la cei mai de seamă reprezentanți ai intelectualității românești, Enescu, Marioara Ventura « alergată imediat în țara părinților ei » cum spunea iarăși Nicolae Iorga, — Delavrancea, Sadoveanu, Vlahuță, ca și cei tineri de tot. De aici a pornit literatura războiului nostru, din conștiința că tot ceea ce se întîmpla atunci nu putea fi indiferent niciunei conștiințe, că durerile patriei erau în fond durerile flecărui: « . . . Și ca-ntr-o mreață uriașă vedeam în ceața depărtării / Cum se zbătea-n cumplită pinză înșinguratul trup al țării », avea să spună Vasile Voiculescu în poezia « Retragere ». De aici aceea hotărîre în zilele dintre 24 iulie — 7 august 1917, zile care au hotărît definitiv soarta României — și au făcut ca ea să fie recunoscută printre acele țări ce au adus o contribuție hotărîtoare la victorie. « Mărășeștii lui mormîntul iluziilor germane », spunea la 8 august 1917 generalul Eremia Grigorescu amintîndu-le celor pe care l-a condus: « Gîndiți bine, ostași, că lumea întreagă privea atunci spre voi »¹. Și aceste cuvinte, epurate de orice întorsătură retorică, de orice podoabă stilistică, scrise încă sub imperiul unei lupte, exprimau cele două mari înțelesuri ale bătăliei de la Mărășești. Pentru că generalul Eremia Grigorescu a avut nu numai genul strategului și al tacticianului, dar, și marele talent de a sintetiza în cîteva cuvinte gîndurile și aspirațiile unei țări.

A rămas bătălia de la Mărășești — simbolul cel mai elocvent al vitejiei noastre din anii primului război mondial, — doar o filă de istorie sau urmările ei s-au înscris mai adînc în firea poporului nostru și în evoluția culturii lui? Cum spuneam mai sus, redusă doar la dezamăgirea combatantului, problematica literaturii postbelice ar fi sensibil diminuată. Și aceasta pentru că influența războiului a fost mult mai profundă decît pot întruhipa cîteva tipuri literare. Mai întîi el a adus cultura noastră o gravitate care i-a schimbat fundamental înfățișarea. Ceea ce numim în mod obișnuit problematică, nu numai că s-a extins dar și-a anexat acele întrebări fundamentale ale existenței, ale rostului nostru în lume, ale individului în fața vieții și a societății. Și cu deosebire interesant este faptul că această hotărîtoare cotitură o realizează chiar poezia scrisă în timpul războiului, cînd omul abia luase contact cu esența tragică a lumii: « Astfel « Marș greu », de Camil Petrescu, a fost așternut pe hîrtie într-o dimineață de august 1917, chiar a doua zi după întoarcerea dintr-un marș disperat strategic »,

¹ Ordinele de zi ale generalului Eremia Grigorescu mi-au fost puse la dispoziție de fiul său, Dan Er. Grigorescu, căruii îi mulțumesc și pe această cale.

spunea autorul «Ciclului morții». De aceea și versurile lui Vasile Voiculescu — chiar cele cu o notă evident eroică — sînt neconținut însemnate de această conștiință tragică. «Prin văile adînci Buzăul se-încolăcea ca un balaur, / Mai sus, pe creștete, moliștii ardeau, troznind, ca niște torți / Din slăvi amurgul, ca un giulgiu de purpură cu vergi de aur / Se întindea deopotrivă peste răniți și peste morți ». Astfel o literatură populată în primele decenii ale secolului cu cazurile de manii ale blajinilor pensionari și funcționari din schițele și nuvelele lui Bassarabescu, Brătescu-Voinești, D. D. Pătrașcanu, o literatură în care predominau deziluziile provinciale sau dezamăgirile erorilor neo-vlahuțieni, o literatură în care omul trăia într-un univers mărunț și o existență anodină, își caută alte căi de afirmare. Chiar universul țărănesc ce înregistrase prin Sadoveanu momentul cel mai înalt al expresiei artistice, ajunge prin Ion al lui Liviu Rebreanu să abordeze esențialul vieții rurale, problema fundamentală. Ceea ce se scrie cu adevărat semnificativ după cel dintîi război mondial — în poezie, proză sau teatru — abordează întrebările cruciale, refuzînd cazul mărunț, anodin. Enescu va avea printre cel dintîi sentimentul acesta scriind răscolitoarea Simfonie a III-a — grandioasă tocmai prin lipsa oricăror efecte retorice, exterioare — în care suferința umană se sublimază într-o expresie de o cutremurătoare noblețe. Refuzului a tot ceea ce era ușor i s-a adăugat oroarea de melodramă și sentimentalism. De aceea — în cițiva ani numai — scriitorii ce dovedeau asemenea înclinații și o asemenea structură au trecut din primele rînduri ale literaturii la fondul ei pasiv. Nici un eveniment istoric de pînă atunci nu aruncase atît de brusc în desuetudine opere, autori, atitudini. Și chiar operele care și-au prelungit existența, chiar cele ce au trăit dincolo de aceste limite au fost privite ca fapte de artă definitiv anacronice, lipsite de contingență cu marile și adevăratele probleme ale existenței de după război. De unde și o nouă ierarhie a valorilor. Ca și o reclasare a celor impuse pînă atunci. « . . . din tranșee a ieșit o lume nouă, transfigurată de propria ei suferință morală. . . » spunea George Mihail - Zamfirescu. « Știm că a fost o vreme cînd « Institutorii » lui Otto Ernst revoluționau și entuziasmau dar au trecut cel puțin cîteva secole de atunci, dacă nu uităm saltul ideologic și sufletesc pe care l-am făcut, cu sacrificii prea mari uneori, pentru oricine dureroase, ca să ne mai putem întoarce la ce-a fost odinioară. Azi avem alte răni, mai adînci și alte idealuri ».

De aceea, cu unele excepții — M. Sadoveanu, N. Iorga — literatura istorică a dispărut, iar autori dramatici talentați care au debutat hrănindu-se de la aceste izvoare, au rămas multă vreme necunoscuți (Ion Luca).

Rîndurile din André Maurois pe care le citam la începutul acestui articol sînt asemănătoare cu revelația trăită de scriitorii noștri. Evenimentele de pînă la primul război mondial ne confruntaseră doar cu propria noastră ființă națională, cu propriile noastre suferințe. Acum această confruntare se realizează la scară internațională. România devine nu un angrenaj al unor evenimente, ci un factor esențial de care depindeau victorii și prăbușiri, de care depindea în mod direct soarta omenirii. De aici acea aspirație spre universalitate, acea dorință de a ieși din cadrul unui provincialism literar, manifestată în anii ce-au urmat primului război mondial.

Consecințele celei dintîi conflagrații universale nu se opresc deci numai la simpla reflectare în pagini literare a evenimentelor. Războiul acesta în care poporul nostru, într-o impresionantă solidaritate sufletească, a biruit tot ce părea de neînfînt, războiul în care s-a demonstrat lumii că virtuțile despre care vorbea istoria aparțineau din plin prezentului, a avut urmări mult mai adînci asupra vieții noastre spirituale, transformînd-o radical. Dar înfrîmurile lui asupra culturii noastre, pe care am căutat să le jalonăm aici, abia de acum înainte vor trebui puse în lumină.



« Sufletul lor credincios pământului străbun și violența amărăciunii lor... »

MIHAIL SADOVEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



MIGUEL HERNÁNDEZ

Romancero și cîntece de absență

fragmente

1

*Din contemplare
trandafirul răsare;
portocalul și dafinul
la fel s-au născut:
tu și cu mine, dintr-un sărut.*

2

*A lumilor mulțime
ce o deschizi cu ochii
cu brațu-o-nchizi în sine.*

*A lumilor mulțime
ce-o-nchizi în ochi, rotundă,
cu brațele-o deschizi.*

*A lumilor mulțime
ce o deschizi cu trupul
orașele inundă.*

*Și lucruri — o mulțime —
pe care-ți arde trupul
fac rug aprins din mine.*

Sărutul în soare
înseamnă, femeie,
viața-ntreagă sărut.

Buzele tale
le-nalță electric
de raze vibrînd,
adînc sclipitoare
ca un soare-ntre patru.

Sărutul sub lună
înseamnă, femeie,
moartea-ntreagă sărut.

Tu buzele-ți lasă
cu luna ce vrea să
apună-acum toată,
sfîrșită,-nghețată
și-n patru-mpărțită.

Lumea-i așa cum apare
simțurilor mele vibrînd,
simțurilor tale ce-mi sînt
țărături cu care mă-ncônjur.
Străină ni-i lumea de-afară
cu-a noastră neșemănînd.
Albia riului sînt,
tu — amîndouă — noi, riul
pe-atît mai încet și mai clar
pe cît e de-adînc, de profund.
Crîmpeie de viață se-adună:
răsfrînte în noi le primim,
primindu-ne-n ele-mpreună,
uniți legănuindu-ne-n ritm.
Dar lucruri prind întrupare
din propriul nostru delir.
Văzduhul la fel e de mare
inimii care-o respir,

iar soarele-asemeni luminii
cu care eu îl înfrunt,
Orbi pentru ceilalți, ades
nepăsători, înnoptați,
scrutăm spre adâncuri statornic,
privim din ascunse unghere.
Iubire și muncă îmi cere
cu tine odată să văd,
să fim ca nisipul cu apa,
ca ele-mpreună mereu.
Nimeni, pe cât sînt, nu vede,
nu-i nimeni precum îl văd eu.
Sîntem mai mult cît zărim,
ceva mai puțin decît știm.
Vreo întîmplare, de toți
neluată în seamă, -a trecut.
Nu ne-a văzut nimeni. Pe nimeni,
orbi fiind, n-am văzut.

44

Sălbăticiunile zilei
pe urma celor de noapte.

Soarele trece departe,
luna aproape.

Sălbăticiunea amiezii —
tulburător miez de noapte.

Soarele trece departe,
luna aproape.

49

În afară de pîntecul tău
totul este neclar.

În afară de pîntecul tău
totul e viitor,

trecut, trecător,
pustiu și turbure doar.

În afară de pîntecul tău
totu-i sub locăt de taină,
în afară de pîntecul tău
totul este nesigur,
totul în sine apune,
colb fără lume.

În afară de pîntecul tău
toate a noapte se-ascund,
în afară de pîntecul tău
clar și profund.

50

Sîngele meu de al tău
mi-l desparte și-ndepărtează
ceva ce ne ține, ne-orbește
și pas cu pas ne urmează.

Între sîngele meu și al tău
se-ntîmplă ceva, se oprește
în rădăcini orizontul,
spațiul mereu se lărgeste.

Între sîngele meu și al tău
se va petrece ceva,
un pod ca un prunc, și ca pruncul
un arc se va înălța.

Între sîngele meu și al tău
sînt temniți cu mîini și apoi
tot ce se-ntîmplă rămîne
o clipă între cei doi.

55

Cerc ce-ai s-atingi depărtări.
Aripă urcînd peste zări.

Turn al zilei, copile.
Și ai păsării zori.

Copil: cerc, turn, și aripă.
Picior. Pană. Rază. Și spumă.
Făptură cum n-a fost vreodată.
Atâtea nicicînd n-ai să fii.
Ești aurora. Ci vino
cu tot ceea ce ai în mîină.

Ființa-mi ești, ce revine
mai luminoasă la sine.
Plin de nădejde, tu ești
universul care ne-ndrumă.

Iubire-a mișcării, pămîntul
îți este sortit armăsar.
Călărește-l. Strunește-i avîntul.
Și-i va-ncolți în copită
pielea-i de viață și moarte,
de soare și umbră, zvîrlită.
Urcă. Învîrte-te. Zboară,
făurar de zori și arminden.
Dă pinten. Vino și umple-mi
golul brațelor ce te-așteptară.

59

Sub geamul tău adesea
cînd trec mă împresoară,
mă biciuie aroma
plutind în casa goală.

De cimitir aproape
cînd trec ades, adîncă
o forță mă tîrăște
ce-ți suflă-n oase încă.

66

Aroma-i se păstrează
în rufe și veșminte.

Lăsîndu-mă în ele
în trup se-ndepărtează.

Culcuş fără căldură,
cearceaf de umbră lasă.

Rămîne în veşmintе.
În trupu-i absentează.

97

După iubire

N-am putut fi. Nici pămîntul
atît n-a putut. Nu sîntem noi
pe cît însuşi soarele-a vrut
cu ardoare, de mult, la-nceput.
Se-apropie-un pas de lumină,
spre-ntuneric tinde cellalt.
Iubirea în mine nu este
eternă, ca-n nimenea alt.
Ura aşteaptă o clipă-n
cărbunele cel mai adînc.
Roşie-i ura hrănită.
Iubirea-i doar ea, şi-i lividă.
De ură-obosit, te iubesc.
Te urăsc, ostenit de iubire.
Plouă timp, plouă timp. Într-o zi,
mai tristă ca oricare zi,
tristă pe-ntregul pămînt,
tristă de la mine la lup,
am dormit şi din somn ne-am trezit
cu un tigru-ntre ochi, aşteptînd.
Pietre, oameni, ca pietrele,
prea plini de ură şi duri,
se izbesc în aer, pe unde
pietrele ard scăpărînd.
Singurătăţi ce-şi uneau
ieri feţele, azi se resping.
Singurătăţi ce ascund
urletul surd în sărut.
Veşnice singurătăţi.

Singurătăți fără sprijin.
Trupuri ca marea vorace
în furioasă-nclăștare.
Însingurați și legați
prin iubire, prin ură.
Din vine oameni țîșnesc,
surzi prin orașe trecînd.
În inimă, însingurate,
toate prind rădăcini.
Urme fără cîmpuri rămîn
ca-n apă, ca-n adîncimi.
Doar un glas depărtat,
mereu depărtat îl aud,
însoțind și trăgînd înainte
ca grumazul pe oameni.
Doar un glas care-mi smulge
armătura spinoasă
de puf mărunțel
și zbîrlit, ce mi-o pun; numai el.
Uscatele vînturi nu pot
zemoasele mări să le sece.
Și inima proaspătă, tot
îchisă în august petrece
căci glasul acesta e arma
pîraielor, cea mai gîngășă:
«Statornicul meu, eu de tine
mi-amintesc după praf, după soare,
pînă ce luna răsare
unui vis de iubire mormînt ».
Ființa mi-o-ndepărtează
de-ntîia-i ruină, iubire,
și zidindu-mă, dintr-o suflare
adevărului dă-i crezămînt.
După iubire, pămîntul.
Totul, după pămînt.

Înainte de ură

Sărut sînt, umbră cu umbră.

Durere cu durere, sărut, —
de dragoste sînt străbătut,
inimă fără de inimă,
fără lucruri și suflet, îndur
lipsa umbrei fecunde.
Sete cu apa niciunde,
sete de jur împrejur.
Inima într-un potir e
din care o beau numai eu;
alții cu osebite
gustul nu-i cunoscuro.
Viață, urăsc l cîtă ură
și toată doar din iubire l

Să mîngîie nu-i cu puțință
mîinile ce mi le-a dat
flacăra marii dorințe,
mult pătimașa dorință.
Multele aripi și zboruri
astăzi în ele doboară
cătusele ce-i înconjoară
venele, cu ură mușcîndu-le.
Din iubire, viață, zdrobită,
pasăre fără de țintă.
Doar din iubire urîtă,
doar din iubire.

Iubire, cerul tău sus, iară eu
prăbușit, iubire, mereu,
cu lumina acestor dorințe
fără altă scînteie.
Iată-mă-aci-ntemnițat,
înfrigurat și scuipat,
la picioarele-acestui cumplit
întuneric, cel mai feroce,
pline mîncînd și cuțit
ca un bun muncitor,
și numai cuțit uneori
doar din iubire.

Tot ceea ce are
sens de lăstun, înălțare,
limpezime, aer, lărgime,
sortită întindere, soare,
orizont aripat
zace-ntr-un colț îngropat.
Desiș, pustiu, sînge, mare,
munte ce se prăvale,
libertăți ale inimii mele
țipătoare de patimi,
trupul meu străbătînd
în el să rămînă nevrînd,
desfășurîndu-se-n el
doar din iubire.

Pentru că în adîncul
tristei ghirlande-a cătușii,
a acestui statornic miros
de temnicer, și la zid,
și la pîndă-n genună
sînt liber, înalt, bucuros.
Vesel, înalt, liber, liber,
doar din iubire.

N-au pentru om închisoare.
Să mă lege nu vor putea.
Mărunta lume de lanțuri
nu mă cuprinde în ea.
Un surîs nu se-nchide. Au cine
poate zidi vreun glas?
Mai singură ca moartea-i rămas.
Depart, tu, una cu mine.
Depart, tu care-mi simți
în brațele tale-nchisoarea,
în brațele-n care pulsează
libertatea noastră-nainte.
Sînt liber, tu liber mă simte.
Doar din iubire.

În românește de TEODOR BALȘ

Amintirea lui Hernandez

● FEDERICO GARCIA LORCA

Dragul meu poet :

Nu te-am uitat. Dar prins în vîltoarea vieții greu mai ajung să scriu scrisori.

Mi-aduc aminte adeseori de tine pentru că știu că suferi din cauza acelor oameni mîrșavi care te înconjoară și sînt mîhnit văzîndu-ți forța vitală și luminoasă îngrădită, silită să se izbească de ziduri.

Dar așa înveți. Așa înveți să te birui pe tine însuși, în această teribilă ucenicie a vieții. Cartea ta¹ e trecută sub tăcere, asemeni tuturor cărților de început, asemeni primei mele cărți, plină de atîta farmec și forță. Scrie, citește, studiază. LUPTĂ ! Nu te mîndri prea mult cu opera ta. Cartea ta e puternică, are multe lucruri interesante și dă la iveală pasiune bărbătească . . . Liniștește-te. Azi se scrie în Spania cea mai frumoasă poezie din Europa. Dar pe de altă parte oamenii sînt nedrepti. Nu merită « Perito en lunas » această tăcere stupidă, nu. Merită atenția și încurajarea și dragostea celor buni. Pe acestea le ai și le vei avea pentru că ai sînge de poet și chiar și atunci cînd, în scrisoarea ta, protestezi, dintre lucruri aspre (care îmi plac) izvorăște gingășia luminoasei și zbuciumatei tale inimi.

Aș vrea să reușești să-i înlocuești obsesia de poet neînțeles cu un ideal mai generos, politic, și poetic. Scrie-mi. Vreau să vorbesc cu niște prieteni, poate îi fac să se ocupe de « Perito en lunas ».

Cărțile de versuri, dragă Miguel, își croiesc drum anevoie.

Eu te înțeleg perfect și te îmbrățișez frățeste, cu dragoste și prietenie.

FEDERICO

(Răspunde-mi / T / C 7 / C Alcalá 102)

* Această scrisoare a fost găsită de Concha Zardoya (autoarea unui volum de studii de poezie spaniolă contemporană) în arhiva particulară a soției lui M. Hernández, Josefina Manresa. A fost publicată pentru prima dată în « Buletin Hispanique, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux », tome LX nr. 3, juillet-Septembre 1958.

¹ Lorca se referă la primul volum de versuri al lui Hernández: « Perito en lunas ».

Pablo Neruda a fost acela care l-a caracterizat cel mai bine. Obişnuia să spună :
Cu faţa aceea pe care o are Miguel, ca un cartof de curînd scos din pămînt !

Din pămînt . . . pentru că dacă mi-a fost dat să cunosc vreodată un flăcău căruia
să i se poată vedea rădăcinile, păstrînd încă durerea aceea din urmă de sfîşietură,
de smucitură, în prag de ziua, acela era el. Rădăcină, rădăcini-călăuze spre adîncuri,
răscolite, lipite încă de acest bulgăre de ţărînă jilavă, care este carnea, învelișul oaselor
— îi ţîşneau lui Miguel din bulbul lătăreţ al feţei, alcătuiind, înmănunchindu-se şi
împletindu-se, întregul său chip pămîntesc. Cînd cuprindea mîna cuiva, mereu cu
capul sus, aspru, cu un gest stîngaci de animal trist, auzai parcă foşnind frunze verzi,
pline de străluciri.

Da, Miguel venea din ţărînă, natural, ca o imensă sămînţă dezgropată, înfiptă
în pămînt. Şi niciodată acest simţămînt, această prezenţă a spiritului şi trupului purce-
zînd din lut nu i-a părăsit poezia : *Me llamo barro, aunque Miguel me llame . . .* (Mă
numesc lut, deşi Miguel mă cheamă . . .).

Scîrşnet de sapă şi lopată, lovindu-l, măcinîndu-i bolovanul de piatră al oaselor,
îmbinat cu un cîntec de pluguri şi ţărani.

Miguel, ca atîţia şi atîţia spanioli de azi, era catolic pînă în măduva oaselor. De
aici acel veşnic zbucium al morţii, al materiei care îşi aminteşte clipă de clipă că e
trecătoare, desprinzîndu-se, uneori aspru şi năpraznic, din opera sa curmată înainte
de vreme. Cînd l-am cunoscut eu, în Madrid, *Cruz y Raya*, revista lui Jose Bergamín,
îi publicase de curînd un auto sacramental de imitaţie calderoniană, plin de putere
de asimilare şi de forţă proprie : *Quien te ha visto y quien te ve* (Cine te-a văzut şi
te vede). Puţin mai tîrziu ieşea din tipografia lui Manuel Altolaguirre, prima sa carte :
El Rayo que no cesa (1936, Fulgerul neînterupt). Un adevărat fulger orbitor, revelator,
de poet înăscut, înţelept. Un fulger miraculos, căci era închipuit de-a-ndoaselea,
ţîşnind din piatră spre înalturi, năvălind dătător de lumină, din flinţa aceea atît de
pămîntească, stîngace, mîhnită . . .

* Rafael Alberti : *Imagen Primera de...* Buenos Aires, 1945.

Într-un Madrid încins de arșița verii, în Madridul de dinaintea războiului, m-am întâlnit pentru prima dată cu Miguel Hernández. Mi-am dat seama imediat că era o componentă dură și perenă a mării noastre poezii. Întotdeauna m-am gândit că el ar fi trebuit, cândva, să rostească lângă rămășițele mele pămîntești acele cuvinte ale lui, violente și profunde. În zilele acelea fierbinți venea la mine în fiecare zi și își depăna amintirile; îmi vorbea de planurile sale, de focul interior și statornic al poeziei care îl mistuia (...). Nu de mult fusese cioban la capre în Orihuela și era plin de mireasmă de flori de portocal, de țărîină și de staul. Poezia țîșnea din el asemeni laptelui care picură din ugerile pline... și mergînd cu mine noaptea prin Madrid, se urca în copaci cu o sprinteneală nemaipomenită, cățărîndu-se cu iuțeală de pe trunchi pe crengi, fluierînd dintre frunzele din vîrfurile pomului, imitînd pentru mine cîntecul privighetorii. Cîntecul privighetorilor din Levante, turnurile lor de sunete înălțate în întuneric și flori de portocal erau o amintire obsedantă, lipită de urechile lui, era o parte din sîngele lui, din sufletul lui de lut și sunet, din poezia lui pămîntească și rustică, în care se îmbină toate excesele de culoare, mireasmă și armonie din Levantul spaniol cu belșugul și fala unei viguroase și bărbătești tinereți. Chipul lui era chipul Spaniei. Spintecat de lumină, brăzdat de zbîrcituri ca un ogor semănat, avînd ceva rotund ca pîinea și pămîntul. Ochii săi arzători erau, pe acest obraz ars și înăspriț de vînt, ca două fulgere de tărie și duioșie.

În românește de S. V.

«Componenta dură și perenă a marii noastre poezii»

Jaun Ramón Jiménez saluta astfel apariția lui Miguel Hernández în lumea literară spaniolă : « În ultimul număr din *Revista de Occidente* Miguel Hernández, extraordinarul băiat din Orihuela, publică o zguduitoare elegie întru moartea lui Ramón Sijé și șase sonete tulburătoare. Toți prietenii poeziei pure trebuie să caute și să citească aceste poeme vii. Își au ele, ce-i drept, amprenta quedevescă, moștenirea clasică. Dar aspra frumusețe a inimii sale cu rădăcini de pământ rupe zăgazurile, dezlănțuindu-se ca natura elementară, în întreaga ei goliciune. Aceasta este însușirea supremă a poeziei, și cât de mult mi-aș dori s-o slăvesc cu tot atîta limpezime în fiecare zi ! » La fel de elogios se exprimă despre opera lui Hernández scriitorul cuban Juan Marinello : « Dintr-un anumit punct de vedere, nu există alt poet cu atîta totală substanță spaniolă ca ciobanul din Orihuela, și trecerea vremii o va evidenția tot mai mult. » Iar Pablo Neruda și-l amintește astfel : « Într-un Madrid încins de arșița verii, în Madridul de dinaintea războiului, m-am întîlnit pentru prima dată cu Miguel Hernández. Mi-am dat seama imediat că era o componentă dură și perenă a marilor noastre poezii ». În sfîrșit, poetul și criticul literar Dámaso Alonso, în cartea sa « *Poetas españoles contemporáneos* » îi acordă supremul calificativ de « continuator genial al generației de la 1927 », generație din care fac parte Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego, Luis Cernuda etc.

Miguel Hernández vede lumina zilei la 30 octombrie 1910 într-un orașel din provincia Alicante, Orihuela, într-unul din cele mai minunate ținuturi mediteraneene spaniole, Levante. Născut în sinul unei familii modeste, Hernández va trebui să ajute de mic, alături de cei patru frați ai săi, la treburile casei, iar mai tîrziu va fi trimis să pască turmele, și cutreieră zilnic, din zori și pînă-n seară, cîmpurile, dealurile, munții din jurul Orihuelei. Acest fel de viață duce cu timpul la o completă și profundă comunune între tînrul cioban și pămîntul natal. Natura palpitantă, vegetația luxuriantă, mlăselele și culorile tari, trăirile intense în mijlocul acestora îl vor înfrîuri puternic opera, impregnînd-o cu o puternică notă de sensibilitate senzorială. Abia la vîrsta de paisprezece ani este dat la școala pentru săraci « Ave María », dependentă de Colegiul lezuit Santo Domingo. După numai doi ani de școală, timp în care se făcuse remarcată vocația sa pentru studiu și o inteligență vie, părinții îl obligă să părăsească învățătura, pentru a-l ajuta în treburile gospodăriei. Miguel Hernández se întoarce la turme, la viața în sinul naturii. De acum înainte va purta cu el cîte o carte și își va lărgi, prin lecturi susținute, ajutat de o memorie prodigioasă, cunoștințele elementare cîpătate în cei doi ani de învățătură. Ajunge în acest fel să cunoască temeinic operele scriitorilor spanioli clasici și moderni. Încurajat de un grup de prieteni — printre care Ramón Sijé, sfătulorului său cel mai competent — care primiseră cu elogi versurile sale, Miguel Hernández pleacă la 21 de ani la Madrid. Necunoscut, sărac, neajutat de nimeni,

tinăru poet se va întoarce peste puțin timp acasă, dezamăgit. Reține însă din capitală lecția de viață trepidantă, tendințele de înnoire pe toate țărimurile, orientarea nouă în poezie ca urmare a comemorării tricentenarului morții marelui poet baroc cordobez Luis de Góngora y Argote, autorul celebrilor « Soledades ». Își scutură toropeala care îl cuprinsese în Orihuela sa împietrită, în strîmțul al orizont cultural și, influențat de noile tendințe și de restaurarea formelor clasice, preocupat acum din ce în ce mai mult de expresia cultă, Miguel Hernández scrie patruzeci și opt de octave în stil gongorin, pe care le intitulează « Perito en lunas » (Cîntărețul iscusit al lunii). Impresionat de teatrul ambulant al lui Lorca, pe care îl cunoscuse în Murcia și care, întîlnind talentul tinărului poet îl îndemnase să scrie, Hernández simte și el nevoia să comunice cu publicul cititor și pornește prin sate să-și vîndă cartea, editată în 1933, visînd să reîntoarcă apusele vremii ale trubadurilor într-o pornire destul de apropiată de cea a trubadurilor moderni Pete Seeger, Bob Dylan, Mikis Theodorakis, Jean Ferrat și a compatriotului său, catalanul Ramón, sensibilul cîntăreț al nopții spaniole, simbol viu al unui tineret neînfîrînt, purtătorul de cuvînt al unei întregi generații asfixiate. Accentele acestea profunde se vor înslușa însă abia ceva mai tîrziu în opera hernandiană. Deocamdată va cînta locurile natale, recitîndu-și poezia prin bîlciuri, în maniera populară a romanțelor spaniole de orbi. Poartă în spinare o colivie în care atîrnă o lămîie simbolizînd un canar; își spune versurile în aer liber, în fața unui decor desenat de el, înfățișînd motive ale poeziei sale pe care, recitînd-o, o explică arătînd desenele. Ală experiență a poetului în această perioadă e aceea de a sta timp îndelungat într-o peșteră, complet izolat. Rezultatul acestei experiențe e un autosacramental. Din 1934 nu va mai fi cioban; își va cîștiga existența ca funcționar la un notarîat. O cunoaște acum pe Josefina Manresa, unica și marea lui iubire. Tot în 1934 Hernández pleacă iar la Madrid. Este bine primit în toate cercurile literare, se împletenește cu cîțiva din cei mai însemnați poeți ai timpului: Alberti, Aleixandre, Neruda, Raúl González Tuñón. În 1936, cînd izbucnește războiul civil, se înscrie voluntar în Regimentul V și la parte ca simplu soldat la luptele care se dau pentru apărarea Madridului, după ce înainte săpase cot la cot cu ceilalți tranșee pentru sistemul de fortificații din jurul capitalei. Desemnat mai tîrziu în funcția de comisar cultural, Hernández nu va înceta să lupte cu arma în mînă pe fronturile din Bobadilla del Monte, Alcalá de Henares, Jaén, Castnuera, Badajoz etc. Cunoaște astfel adevărata față a morții, dar și cinstea, țăria, eroismul poporului spaniol căruia îi va închina numeroase cîntece. Va părăsi doar rar și pentru foarte scurt timp vîltoarea luptelor, pentru a participa la Congresul Internațional al scriitorilor antifasciști. Tot acum se căsătorește cu Josefina și întreprinde, împreună cu alții scriitori spanioli, o scurtă călătorie în Uniunea Sovietică. După întoarcerea sa în Valencia, cu ocazia unui act omagial adus conduitei sale eroice și versurilor sale înflăcărâte de patriotism, este declarat într-o atmosferă de entuziasm general « poet al revoluției spaniole ». În 1939, după înfrîngerea tinerei republici spaniole, Miguel Hernández refuză cu încăpăținare să-și părăsească țara și familia. Cînd începe prigoana, neacordîndu-i-se azil la ambasada chiliană — unde intenționa să se refugieze — trece granița în Portugalia. Este însă prins de poliția lui Salazar și predat gărzii civile spaniole. În Rosal de la Frontera — locul unde revine în Spania — începe pentru Hernández un lung calvar care se va sfîrși doar o dată cu propria-i viață. țăria lui sufletească, optimismul și speranța nu-l părăsesc însă niciodată definitiv. În închisoare

își va încuraja tovarășii, va studia și îi va învăța și pe cel din jur, își va împărți cu ei pușina hrană pe care o primește. În iulie 1941 e mutat pentru ultima oară într-o închisoare din Alicante, unde își poate revedea în sfârșit soția și copilul. Dar boala care i se strecurase în trup se agravează dintr-o dată și îl țintulește la pat cu plămînil complet distruși. Urmărit de răzbunare și ură chiar și pe patul de suferință, Miguel Hernández se stinge în zorii zilei de 28 martie 1942.

Încă de la primele încercări lirice, cele strînse mai tîrziu în ciclurile « Poemas de adolescencia » (Poeme de adolescență) și « Octavas » (Octave), apare evident vocația poetică a lui Miguel Hernández, evlavla sa față de bătrînul și chinuitul pămînt al muncii, înclinația spre descrierea de pelsaj, gustul pentru lucrurile mărunte, pentru faptele lipsite de importanță, talentul, sensibilitatea și bogăția expresivă a celui care, lipsit de instrucție, crescute într-un mediu familial aspru și mediocru, va ajunge să scrie o operă cel puțin egală, uneori superioară scriitorilor din generația « universalitarilor » de la 1927. Inspirindu-se din viața sa de cioban, din natura locurilor natale, transpunindu-le în vers liber și în forme metrice populare, Hernández va crea o poezie pastorală, rustică. Această lirică externă încă, a senzorialității, a impresiilor vizuale și acustice mai ales, a influențelor clasice destul de ușor de recunoscut, a unei oarecari asprimi a expresiei, este pe deplin compensată de un puternic instinct poetic, de versuri pline de grație, de un mod foarte personal și malestru de a folosi limba, lucru care îl va apropia mai tîrziu de dificilul stil al lui Góngora. În acest ciclu însă expresia e simplă, directă, limpede: autorul, adolescent, ne vorbește de prietena sa lămiia acră și amară, care îi va da « un minut de mare »; de smochinul verde, înțepat de razele fierbinți ale soarelui, sub care stă privind zborul albinelor, sau ascultînd cum năpîrlesc viperele « înguste ca șuierul ». Lumea din jur, transfigurată, continuă să stea în centrul acestei creații de tinerețe: riul ca un mînz de cristale, spiclele prevestind piinea, palmierul ca un fus ce toarce în vînt, umbra ce umblă de colo-colo ca o țărancă, ciocirlia țîșnită din brazde și semințe, perla din răcoare și luceferi, venită pe pămînt din pleoa-pele fundurilor de mare.

Tot în octave va scrie « Perito en lunas » — primul său volum publicat, impregnat de un puternic gongorism (în 1927 Góngora fusese revendicat și opera sa începuse să exercite o influență puternică). Hernández dovedește la această dată nu numai asimilarea perfectă a spiritului și tehnicii clasicilor spanioli, ci și contactul cu literatura franceză. Cu « Perito en lunas » Hernandez va adăuga o notă originală mișcării neogongoriste: va preface barocul fabulos, uriaș și forță expresivă într-un baroc real, uman, cu un dinamism îmbîlznit de versul clasic. Față de Rafael Alberti, care în « Marinero en tierra » dar mai ales în « Cal y Canto » inițiază un gongorism aproape literal, Hernandez, neogongorist și el, își salvează opera de intelectualizare, simbolism și retorică excesivă prin suflul teluric izvorît din condiția sa de cioban. E însă atras de miraful cuvintelor, al labirintelor fonice, al inovațiilor. Dar o bună parte a versurilor ciclului rămîne un imn al naturii cîntînd trestii, agave, munți, riuri, vînturi, nisipuri, șopîrle, palmieri, ogoare. Iar poetul, deși se prezintă drept cîntăreț iscusit al lunii, va fi, ca întotdeauna, un iscusit cîntăreț al pămîntului. Luna va fi prezentă doar în funcție de circumstanța terestră, nu va fi luna de pe boltă, ci o lună pe arie: « O veșnică vară de cenușă / ofilește luna pe arie ». Luna va fi simbolul aspirației spre perfecțiune și spre libertate. Iar adolescentul uimirilor în fața misterele naturii din

primele cicluri este aici un flăcău puternic ce îmblinzește griul și susține, cu brațele sale puternice, verile.

După un ciclu de poeme răzlețe, în general de afirmare rustică, Miguel Hernández pregătește între 1935—1936 un nou volum de versuri: « El rayo que no cesa » (Fulgerul neîntrerupt) a treia variantă a unor poeme care atestă voința de perfecțiune pe care o văzuse la unul din poeții săi preferați, autor al unui original sistem de decantare al propriei opere, Juan Ramon Jiménez. « Fulgerul neîntrerupt » este iubirea pe care Hernández o cântă, de la nuanțele cele mai gingașe, trecând prin acel « dolorido sentir » garcilasian, prin speranță și amărăciune, pînă la notele celui mai profund tragism. Poetul ne apare dintr-odată cu lumea sa interioară: negre presimțiri, întrebări chinuitoare, conștiința morții inexorabile. Un puternic sentiment tragic al vieții se impune încă de la prima poezie, în care un cușit ca o arlă ucigașă zboară în jurul trupului poetului, pîndindu-l viața. În continuare, notele tragice sînt de asemenea extrem de intense: poetul simte sub tălpile picioarelor îmbrățișarea morții; declară « Mă numesc lut, deși Miguel mă cheamă »; inima sa e de pămînt; cupa morții îi toarnă în fiecare zi pe limbă un gust de spadă; pămîntul îl așteaptă din eternitate. La nici unul din marii săi contemporani nu există atît de dramatic presentimentul morții, iar ca intensitate a sentimentului tragic al vieții nu se poate compara decît cu Miguel de Unamuno. În celelalte sonete minunate, perfecte din punct de vedere formal — Hernández se dovedește unul din marii cîntăreți ai iubirii.

Cu « Viento del Pueblo » (Vînt din popor), ciclu scris între 1936—1939, Hernández părăsește lirica intimistă, propriile sale neliniști și chinuri, pentru a deveni cîntăreț al colectivității. Dedicția către Vicente Aleixandre este o adevărată artă poetică, hotărîită și clară. Întreg volumul este o cronică patetică a războiului în care poezia epico-lirică preamărește eroismul și demnitatea poporului, înfierează lășitatea și trădarea. Este o operă cu accente viguroase, aspre, de avalanșă (Vînt din popor, Sudoarea, Mîinile), cu note rare de duioșie (Copilul plugar), cu frecvente note dramatice (Trenul răniților). Tot din perioada războiului datează ciclul « El Hombre acecha » (Omul la pîndă) în care apare presimțirea întinericului ce se va abate peste țară.

Ultimele cicluri de poezie aparțin liricii de închisoare: « Cancionero y romancero de ausencias » (Cîntece și romanețe ale absenței) și « Ultimos poemas » (Ultimele poeme), o patetică poezie a suferinței, amintirilor și speranței.

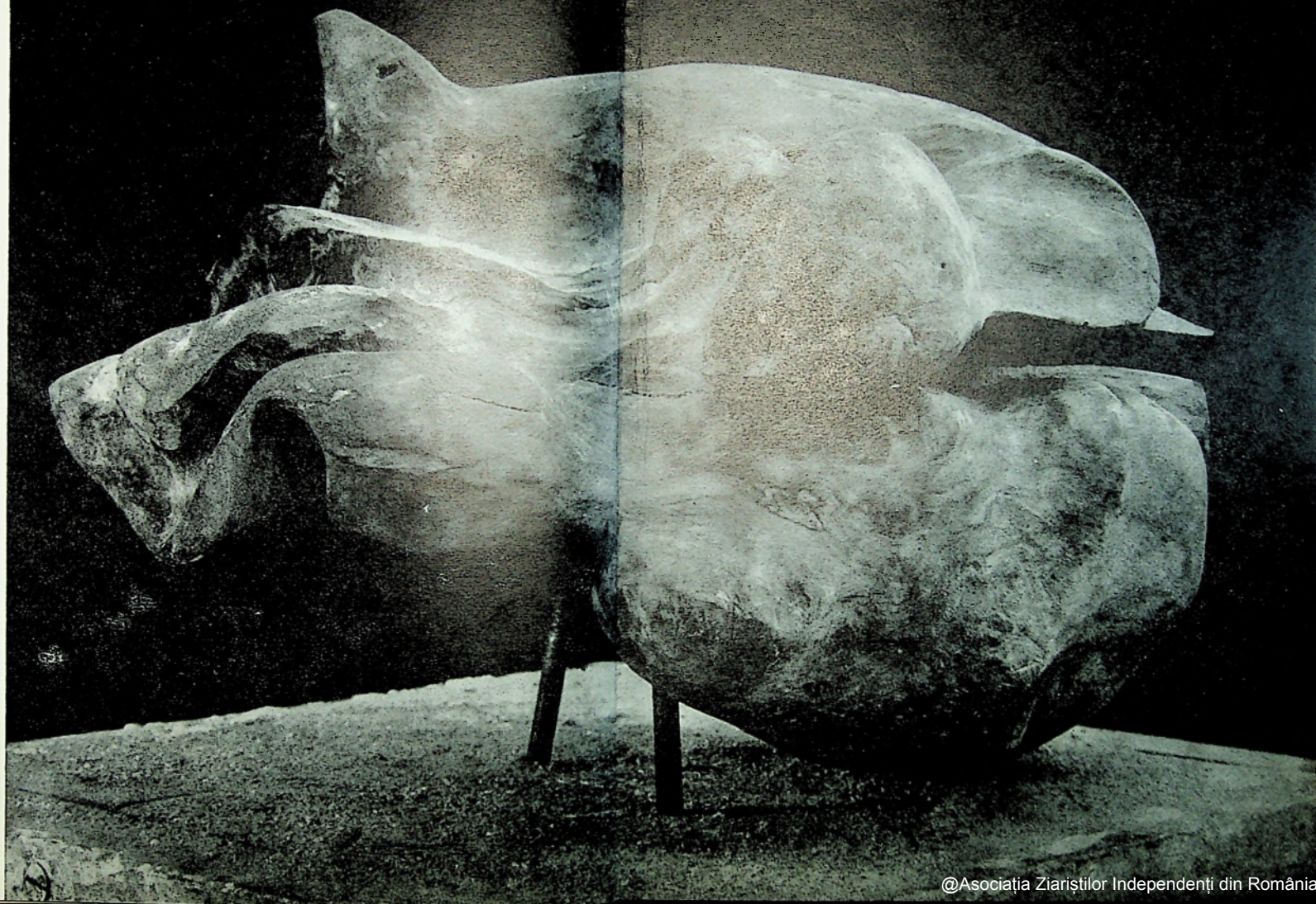
Prin viața sa exemplară, prin opera sa în care cu o forță unică, asimilează tradițiile poeziei spaniole, redă adevăratul conținut atîtor specii (pastoralism, bucolism), înnobilează barocul și lirica revoluționară, în care creează o adevărată mitologie a pămîntului cu o elocvență lirică neobișnuită, Miguel Hernández rămîne una din figurile luminoase ale poporului său și unul dintre scriitorii cei mai însemnați ai patriei sale. Din punct de vedere al teoriei poeziei scrie una dintre cele mai clare, mai adevărate, mai emoționante arte poetice din cîte au fost scrise de contemporanii săi: « Noi, poeții, sîntem vînt din popor: ne naștem ca să-i pătrundem prin porți și să-i îndreptăm ochii și sentimentele spre culmile cele mai frumoase. Astăzi, acest astăzi al pasiunii și vieții, al morții, ne poartă cu putere pe tine, pe mine, pe atîția, către popor. Poporul își așteaptă poezii cu urechea și sufletul plecate pe pragul fiecărui secol ».

SILVIA VÎSCAN



- I. *Opéra (din profil)* — din ciclul «Locuințe»
- II. *Peisaj*
- III. *Trei* (din ciclul «Locuințe» 10) — 1967

ETIENNE MARTIN





B O R I S P A S T E R N A K

Sora mea viața

Pagini dintr-o autobiografie

SKRIABIN

În primăvara lui 1903 tata închiriasc o vilă la Obolenskoe, în apropiere de Malo-iaroslaveț, pe calea ferată spre Briansk, astăzi calea ferată Kiev. Vila vecină era locuită de Scriabin pe care atunci familia mea nu-l cunoștea încă personal. . . Am sosit în vilegiatură așa cum se obișnuiește, dis-de-dimineață. Soarele străbătea în fărime prin frunzișul pădurii, care ajungea pînă în dreptul vilei. Toți ai casei erau ocupați să desfacă bagajele, să scoată cele necesare pentru dormit, proviziile, crățițile, gălețile. Eu unul o zbughii în pădure.

Doamne, cîte lucruri nu erau în pădure în dimineața aceea ! Razele soarelui o străpungeau din toate părțile, umbrele mișcătoare se suprapuneau în fiecare clipă peste siluetele copacilor, pe ramurile fremătînde, ba urcau, ba coborau, păsările cîntînd, ciripind atît de surprinzător cu acel ciripit de care nu te-ai putea niciodată plictisi, cu acel ciripit care la început răsuna puternic pentru a se stinge treptat și care prin insistența sa plină de înflăcărare repetată, aducea cu o dumbravă ai cărei copaci se pierdeau în depărtare. Și așa cum umbra și lumina se succedau una după alta în pădure, așa cum săreau de pe o ramură pe alta păsările cîntătoare, tot așa goneau și se revărsau prin pădure fragmente din *Sinfonia a III-a* sau *Poemul divin* executate de un pian de la vila vecină.

Doamne, ce minunată era muzica aceea ! Sinfonia se prăvălea fără încetare, se năruia ca un oraș sub focul artileriei, pentru a se înălța și a crește apoi din ruine și distrugere. Era toată numai conținut, un conținut nou, prelucrat pînă la demență, așa cum nouă și plină de viață era pădurea ce respira a prospețime, înveșmînată în dimineața aceea cu frunzișul primăverii lui 1903 și nu al lui 1803. Și așa cum în această pădure nu exista nici o frunzuliță din hîrtie gofrată sau tinichea vopsită, nici în simfonia aceea nu era profunzime falsă, nu era retorică respectabilă, nu era nimic ca la «Beethoven», ca la Glinka», ca la «Ivan Ivanovici», ca la «Contesa Maria Alexeevna». Tragică în rezonanța ei, opera scotea totuși jucăușe limba, strîmbîndu-se triumfal la toate vechiturile recunoscute, la toate obtuzitățile solemne, era îndrăzneată pînă la nebulie, pînă la obrăznicie băiețească, liberă, spontană ca o stihie, ca un înger alungat din rai.

Mi-am spus că omul care poate să compună asemenea muzică trebuie să fie conștient de ceea ce reprezintă, și că omul acesta după o zi de muncă, trebuie să fie senin, luminat, liniștit, ca Dumnezeu care s-a odihnit în ziua a șaptea a facerii. Așa s-a și dovedit a fi în realitate acest om.

Scriabin se plimba adesea cu tatăl meu pe șoseaua spre Varșovia care străbătea ținutul. Lui Scriabin îi plăcea să alege și după ce-și lua avânt continua să fugă sărind într-un picior parcă împins de forța inerției, așa cum alunecă pe suprafața apei o pietricică pe care ai aruncat-o razant. Aveai impresia că puțin ar mai lipsi ca să se dezlipească de pământ și să plutească în aer. În genere Scriabin căuta să-și formeze tot felul de deprinderi de spiritualizare, de mișcări ușoare, aeriene, mărginind cu zborul. De aci eleganța lui fermecătoare, tactul monden cu care știa să evite în societate discuțiile serioase încât unora le putea pare superficial. Cu atât mai uluitor sunau paradoxele pe care le rostea în timpul plimbărilor sale la Obolenskoe.

Discuta cu tata despre viață, despre artă, despre bine și rău, îl ataca pe Tolstoi, predica teoria supraomului, amoralismul, ideile lui Nietzsche. Într-o singură problemă cădeau de acord: în ce privește esența și sarcinile artei. În toate celelalte probleme se găseau pe poziții diametral opuse.

Eu aveam doisprezece ani. Discuțiile lor îmi rămâneau pe jumătate neînțelese. Dar Scriabin mă subjugă prin prospețimea sa spirituală. Îl iubeam la nebunie. Fără să-i pot înțelege întru totul părerile, eram de partea lui.

Și înainte de vara petrecută la Obolenskoe, zdrăngăneam din când în când la pian și cu chiu cu vai compuneam câte ceva propriu. Acum, sub influența adorației pe care o simțeam pentru Scriabin înclinarea către improvizare și compoziție se transformă într-o uriașă pasiune. Din toamna aceea, șase ani de-a rândul, tot timpul liceului, m-am consacrat studiului temeinic al teoriei compoziției, la început sub supravegherea teoreticianului și criticului muzical de notorietate în acei ani I.D. Engel, mai târziu sub conducerea profesorului R.M. Glier.

Nimeni nu se îndoaia de viitorul meu. Soarta mi-era hotărâtă, drumul bine ales. Toată lumea îmi prorocea cariera muzicală, mi se ierta totul de dragul muzicii, toate obrăznicile și nerecunoștința față de cei în vîrstă, îndărătniciile, neascultarea, dezordinea și purtarea ciudată. Chiar la liceu, când profesorul de matematică sau de elină mă surprindea rezolvînd probleme de fugă și contrapunct în caietul de note întins pe bancă, și la toate întrebările ce mi se puneau rămâneam complet buștean, neștiind ce să răspund, colegii de clasă îmi luau apărarea cu toții și pînă la urmă profesorii mă iertau. Și cu toate acestea m-am lăsat de muzică.

M-am lăsat de muzică tocmai atunci cînd aveam dreptul să triumf și cînd toți în jurul meu mă felicitau. Zeul pe care-l adoram se întorsese din Elveția aducînd cu el «Extaz» și ultimile sale creații. Moscova îi sărbătorea victoria și reîntoarcerea. În timp ce festivitățile în onoarea sa erau în toi îndrăznii să vin și să-i cînt ceva din compozițiile mele. Primirea pe care mi-a făcut-o a întrecut orice așteptare. Scriabin m-a ascultat, m-a încurajat, mi-a dat aripi, m-a binecuvîntat.

Dar nimeni nu cunoștea nefericirea mea tainică și chiar dacă aș fi mărturisit-o nimeni nu m-ar fi crezut. Deși făcusem progrese în compoziție eram cu totul nepuțincios în domeniul practicii. Cîntam cu chiu cu vai la pian și chiar notele le descifram insuficient de cursiv, aproape le silabiseam. Această ruptură între ideea muzicală, nouă, aeriană care mă însuflețea și baza ei tehnică rămasă în urmă transforma un har al naturii care ar fi putut fi un izvor de bucurie într-o sursă continuă de chinuri pe care în cele din urmă nu le mai puteai suporta.

Cum a putut să se nască această discordanță? La baza ei se afla o poliță neplătită care se cerea acoperită, născută din îngîmfarea inadmisibilă a unui adolescent, din disprețul nihilist al unui ignorant față de tot ce i se părea lucru ușor de cucerit, de

învăţat. Dispreţuiam tot ce mi se părea a fi meşteşug, lucru necreator şi aveam tupeul să cred că mă pricep. Socoteam că în viaţă totul trebuie să fie miracol, dăruire de sus şi nu admiteam nimic dinainte hotărît, nimic arbitrar.

Era reversul influenţei lui Scriabin care fusese pentru mine hotărîtoare. Egocentrismul lui era potrivit şi justificat numai în cazul lui. Înţelese greşit de un copil, opiniile sale au căzut pe un teren care le-a asimilat.

De mic fusesem înclinat spre misticism, superstiţii, credeam în Providenţă. . . Credeam în existenţa unei lumi eroice superioare pe care trebuie s-o slujeşti cu admiraţie, deşi ea îţi aduce suferinţă. De câte ori la vârsta de şase, şapte, opt ani am fost în pragul sinuciderii!

Bănuiam în jurul meu tot felul de taine şi mistificări. Nu exista nonsens în care să nu cred. Ba îmi închipuiam (recurgînd poate la amintirea primelor sarafane în care fusesem îmbrăcat în copilărie) că fusesem odinioară fetiţă şi că această esenţă a mea, mai delicată, trebuie s-o readuc strîngîndu-mi cureaua pînă la leşin. Ba îmi închipuiam că nu sînt fiul părinţilor mei, ci un copil găsit şi adoptat de ei.

În nefericirile mele cu muzica nu erau de vină motive directe, ci inventate: întîmplări, aşteptarea unor semne şi indicii de sus. Nu aveam o ureche muzicală absolută, nu ştiam să ghicesc înălţimea unei note luate la întîmplare, dar în munca mea această pricepere nu era cîtuşi de puţin necesară. Pe mine însă absenţa acestei calităţi mă întrista şi mă făcea să mă simt umilit, căci vedeam în ea o dovadă a faptului că muzica mea nu este primită de destin şi de cer. . . Ideile lui Scriabin în legătură cu supraomul exprimau vechea atracţie a omului rus către tot ce iese din comun. Într-adevăr, nu numai în muzică trebuie să crezi supramuzică ca să însemni ceva, dar orice pe lume trebuie să se depăşească pe sine ca să poată fi cît mai autentic. Omul, activitatea omului trebuie să conţină în sine un element al infinitului, căci numai acesta dă fenomenului definire şi caracter.

. . . Oamenii ca Andrei Belli, Hlebnikov şi alţii, care au murit timpuriu, înaintea morţii s-au cufundat în căutarea unor noi mijloace de expresie, au visat o limbă nouă, au dibuit silabele acesteia, vocalele şi consoanele ei.

Niciodată n-am înţeles asemenea căutări. După părerea mea, cele mai uluitoare descoperiri au loc cînd conţinutul de care omul de artă se simte cu totul dominat nu-i dă posibilitatea să mai mediteze şi grăbit el rosteşte cuvîntul său în limba veche fără să-şi mai dea seama dacă e nou sau vechi.

Aşa în vechiul limbaj al lui Mozart şi Field, Chopin a spus lucruri atît de multe şi de uluitoare de noi în muzică încît această noutate a devenit a doua lui natură.

Aşa Scriabin a înnoit pînă în temelie muzica chiar de la începutul activităţii sale, recurgînd aproape numai la procedeele înaintaşilor săi. Încă în studiile din *Opus 8* sau în Preludiile din *Opus 11*, totul este modern, totul este plin de acele corespondenţe intime specifice muzicii. . .

Chiar de la primele acorduri melodiile acestor opere fac să ne picure lacrimi din ochi, din colţul ochilor şi pînă în colţul buzelor. Amestecate cu lacrimi, melodiile se scurg pe nervi direct în inimă şi omul plînge nu pentru că l-a cuprins tristeţea, ci pentru că autorul muzicii a reuşit să ghicească atît de pătrunzător şi de exact drumul care duce spre sufletul lui.

Pe neaşteptate, în curgerea melodioasă irumpe un răspuns sau o replică dată pe un alt glas mai înalt, ca de femeie, pe un alt ton, mai simplu, ca de vorbire obişnuită. Un conflict neaşteptat, o discordanţă care-şi află soluţionarea într-o clipă. În melodie pătrunde o notă zguduitor de firească, de acel firesc care hotărăşte totul în creaţie.

Arta este plină de locuri comune, de adevăruri cunoscute. Deşi folosirea lor este la dispoziţia tuturor, regulile unanim cunoscute aşteaptă mult timp fără

să-și găsească aplicarea. Un adevăr unanim cunoscut trebuie să aibă parte de un noroc rar care poate zîmbi o dată la o sută de ani, și atunci acest adevăr își găsește aplicarea. Asemenea noroc a fost opera lui Scriabin. După cum Dostoievski nu este numai romancier, după cum Blok nu este numai poet, tot astfel Scriabin nu este numai compozitor, ci un pretext pentru veșnice aplauze, o întrupare a triumfului și sărbătorii culturii ruse.

ÎN PREAJMA LUI 1900

...Ce înseamnă literatura în sensul curent și cel mai răspîndit al acestui cuvînt? Este o lume de elocință, de locuri comune, de fraze rotunjite, de nume respectabile care în tinerețe au cercetat viața, dar din momentul în care au devenit celebre au trecut la abstracții, variații pe aceeași temă, la didacticism. Și cînd în această împărăție a nefirescului înrădăcinat și numai din această cauză neobservat cineva deschide gura nu pentru că ar avea înclinare către literatură, ci pentru că știe ceva și ar dori să o spună și altora, acest lucru produce impresia unei revoluții de parcă s-ar deschide larg porțile și prin ele ar năvăli zgomotul vieții din afară, de parcă nu un om ar fi cel ce ar relata ce se întîmplă în oraș, ci orașul însuși ar fi cel care ar grăi prin gura omului. Așa s-a întîmplat și cu Blok. Așa s-a întîmplat cu versul lui singuratec, naiv, ca de copil, în aceasta a constatat forța lui de înfrîngere.

Din paginile cărților lui adia noul. S-ar fi zis că noutatea a pătruns singură și s-a acuiat pe coala de tipar, că nimeni nu a scris și nu a compus aceste versuri. S-ar fi zis că nu versuri despre vînt și lacuri, despre felinare și stele s-au așternut peste pagini, ci felinarele și lacurile singure s-au așezat în pagini lăsîndu-și direle umede.

.....

Cu Blok ne-am legănat tinerețea, colegii mei de vîrstă și cu mine. . . Blok avea toate virtuțile care puteau crea un mare poet: înflăcărare, gingășie, acuitate, felul său de a vedea lumea, un talent aparte, deosebit care transfigura tot ce îi cădea sub priviri, destinul său propriu, reținut, închis în sine, modest. Din toate aceste virtuți, mă voi opri la una singură care poate că m-a impresionat cel mai mult și de aceea mi se pare predominantă și anume avîntul lui Blok, iscusința sa de a caracteriza lucrurile fugar și totuși pertinent, simțul său în a fixa lucrurile cu tot caracterul lor mobil. . .

Adjective fără substantive, predicate fără subiecte, înflăcărare, figuri ce trec în goană abia vizibile, fraza sacadată, întretăiată, cît de mult semăna acest stil cu spiritul epocii, ascuns, tainic, abia ieșit de undeva din ilegalitate, din subterane, vorbind limba complotiștilor, și avînd ca personaj central orașul, ca eveniment central, strada.

...Trasăturile realității parcă apar purtate de un curent de aer în paginile cărților lui Blok, vehiculate de puternica lui impresionabilitate. Chiar lucrurile cele mai depărtate, care pot părea mistice, care ar putea fi numite «divine». Nu e vorba de fantezii metafizice, sînt realități religioase răspindite în fărîme prin toate versurile sale, fragmente de ectinii, rugăciuni înainte de împărtășanie, psalmi de înmormîntare, învățate pe de rost și auzite de sute de ori în timpul serviciului divin.

Orașul din versurile lui Blok, eroul principal al povestirii sale, al biografiei sale, Petersburgul lui Blok este cel mai real dintre toate Petersburgurile înfățișate de oamenii de artă din ultima vreme. El trăiește același pînă la indiferență,

în viață ca și în imaginație, este plin de acea proză cotidiană care alimentează poezia cu stări dramatice și angoase, pe străzile lui răsună acel limbaj cotidian larg răspîndit care împospătează limba poeziei.

Totodată, imaginea acestui oraș este alcătuită din trăsături ce au fost selectate de o mîină atît de nervoasă, supuse unei transformări la înalte incandescențe, încît a devenit un fenomen uluitor dintr-o lume interioară din cele mai rare...

Am avut prilejul și fericirea să cunosc mulți poeți mai vîrstnici de cît mine care locuiau la Moscova: pe Briusov, pe Andrei Belii, pe Hodasevici, pe Viaceslav Ivanov. Lui Blok i-am fost prezentat în timpul ultimei sale vizite la Moscova, în coridorul sau pe scara Muzeului Politehnic, în seara în care urma să recite poezii în amfiteatrul acestui muzeu. Blok s-a arătat amabil, mi-a spus că a auzit multe lucruri bune despre mine, dar mi s-a plîns de sănătate și m-a rugat să amînăm întîlnirea noastră pînă se va simți mai bine.

În seara aceea, el urma să recite versuri în trei locuri: la Muzeul Politehnic, la Casa Presei și la societatea Dante Alighieri, unde se adunaseră cei mai înflăcărați admiratori ai săi și unde urma să citească «Versurile italiene».

În sala Muzeului Politehnic se afla și Maiakovski. Cam pe la mijlocul festivității, el mi-a spus că la Casa Presei sub masca unei principalități critice i s-a pregătit lui Blok un beneficiu și o critică distructivă, urmată de «un concert de pisici». Maiakovski mi-a propus să mergem acolo pentru a preîntîmpina ticăloșia care se pregătea.

Plecarăm din sală, dar o pornirăm pe jos în timp ce Blok luă o mașină și pînă ajunserăm pe bulevardul Nikitski, la sediul Casei Presei, seara se terminase și Blok plecase la societatea iubitorilor de literatură italiană. Scandalul de care ne temusem avusese loc între timp. După ce Blok își declamase versurile, i se spuse o grămadă de ineptii, mergînd pînă acolo că spectatorii avură îndrăzneala să-i impute că este prea bătrîn și că în forul său lăuntric a murit, lucru cu care poetul, păstrîndu-și calmul, a căzut de acord. Asta se întîmpla cu cîteva luni înainte ca Blok să moară cu adevărat.

Pe cînd eram elev în clasa a treia sau a patra de liceu, călătoream cu un bilet gratuit oferit de unchiul meu, șeful gării de mărfuri din Petersburg, și plecam în fiecare an să-mi petrec vacanța de iarnă la Petersburg. Zile de-a rîndul hoinăream pe străzile orașului nemuritor de parcă picioarele și mîinile mele ar fi sorbit dintr-o carte genială de piatră, iar serile mi le petreceam la teatrul Komisarjevskîi. Eram otrăvit de literatura modernă, nu visam decît pe Andrei Belii, pe Hamsun, pe Pșibișevski...

O impresie mai puternică, adevărată, despre ce înseamnă o călătorie am căpătat după ce întreaga noastră familie a plecat în 1906 la Berlin. Prima oară mă aflam în străinătate.

Totul era neobișnuit, totul era altfel, de parcă nu trăiai, ci vedeai un vis sau participai la un spectacol de teatru improvizat, inventat. Nu cunoșteam pe nimeni, nimeni nu era pentru mine autoritate... Mai tîrziu mă obișnuii cu Berlinul; hoinăream pe numeroasele sale străzi, prin parcurile fără de sfîrșit, vorbeam nemțește căutînd să imit accentul berlinez, inhalam un amestec de fum de loco-motivă, de gaz aerian și de bere, ascultam muzica lui Wagner. Probabil după această călătorie, întorcîndu-mă la Moscova, în viața mea a intrat un alt mare liric al epocii noastre, pe atunci abia cunoscut, astăzi celebru în lumea întreagă, poetul german Rainer Maria Rilke.

În 1900 el fusese la Iasnaia Poliana, în vizită la Tolstoi, făcuse cunoștință cu tatăl meu cu care a corespondat apoi și o vară și-a petrecut-o chiar la poetul țaran Drojin, lângă Klin, la Zavidov.

În anii aceia îndepărtați i-a făcut cadou tatei culegerile sale de tinerețe cu dedicații pline de căldură. Cu mare întârziere, două volume au ajuns în mâinile mele și m-au uluit prin aceleași elemente cu care m-au uimit primele versuri ale lui Blok: un limbaj insistent, lipsit de convențional, un limbaj care nu admite gluma și care are o destinație concretă.

Rilke este aproape necunoscut la noi. Cele câteva încercări de a-l reda în limba rusă nu sînt reușite. Traducătorii nu sînt de vină. Ei s-au obișnuit să redea sensul și nu tonul poeziei, iar la el totul ține de ton.

În 1913 a fost la Moscova Verhaeren. Tatăl meu i-a făcut un portret. Uneori mă ruga să-l distrez pe Verhaeren pentru ca figura lui să nu capete o expresie împietrită, de mort. Mi se mai întîmplase să-l distrez în același fel pe istoricul V.O. Kliucevski. Cu admirație lesne de înțeles îi vorbii despre el însuși pentru ca la un moment dat să-l întreb timid dacă a auzit vreodată de Rilke. Presupunem că Verhaeren îl cunoaște. Poetul se transfigurează. Tata nu-și dorișe nimic mai mult. Singur acest nume al lui Rilke, a făcut ca modelul să se înviorereze mult mai mult decît toate discuțiile mele. «E cel mai bun poet al Europei, a spus Verhaeren, fratele meu de cruce, fratele meu iubit».

La Blok proza rămîne izvorul din care s-a născut poezia. . . Pentru Rilke procedeele de descriere și psihologice ale romancierilor contemporani (Tolstoi, Flaubert, Proust, scriitorii scandinavi), sînt intrinsec legate de limba și stilul poeziei sale. . .

Dacă ar fi să luăm de la fiecare scriitor o singură trăsătură, de pildă, dacă am vorbi numai de înflăcărarea lui Lermontov, de complexitatea de sentimente ale lui Tiutcev, de poezia lui Cehov, de stilul științietor al lui Gogol, de forța de fantezie a lui Dostoevski ce-ar trebui să spunem despre Tolstoi ca să-l definim printr-o singură trăsătură?

Trăsătura principală a acestui moralist, predicator al egalității, al supunerii tuturor deopotrivă la aceleași legi, fără nici un fel de excepție și eliminare, este înclinarea spre paradox, spre originalitate.

Toată viața lui a avut întotdeauna capacitatea de a vedea fenomenele în forma lor desăvîrșită care se oferă într-o singură clipă ruptă din context ca într-o imagine exhaustivă plină de relief, așa cum numai arareori ni se întîmplă să vedem fie în copilărie, fie cînd sîntem purtați pe valurile unei fericiri atotînoitoare, fie că ne simțim în triumful unei mari victorii spirituale.

Ca să vedem în acest fel, ochii trebuie să fie îndrumați de pasiune. Pasiunea este cea care luminează obiectul cu știința sa, făcîndu-l mai vizibil.

Tolstoi a purtat întotdeauna în sine asemenea pasiune, pasiunea unei contemplări creatoare. În lumina acestei pasiuni vedea el obiectele în prospețimea lor nativă, într-un chip nou și parcă pentru prima oară. Autenticitatea celor văzute de el diferă atît de mult de obișnuințele noastre încît ni se poate părea ciudată. Dar Tolstoi nu căuta această ciudățenie, nu o urmărea ca pe un scop și cu atît mai mult nu făcea din ea în operele sale un procedeu artistic.

N-am să descriu pe larg relațiile mele cu Maiakovski. N-am fost niciodată prieteni. Oamenii exagerează aprecierile lui bune despre mine și denaturează punctul lui de vedere asupra lucrărilor mele. Lui Maiakovski nu-i plăcea «1905» și «Locotenentul Schmith», le socotea o erezie. Îi plăceau două volume: «Pe deasupra barierei» și «Sora mea viață».

N-am să relatez istoricul întâlnirilor și despărțirilor noastre. Pe cât voi putea voi încerca să dau o caracterizare generală a lui Maiakovski și să definesc importanța sa. Bineînțeles și într-un caz și celălalt aprecierile vor fi subiective și părtinitoare.

Să începem cu lucrul principal. Nu ne putem da seama de sfîșierile sufletești care preced sinuciderea. Tortura fizică te face să-ți pierzi conștiința. Suferințele autobiciurii sînt atît de mari, aproape de nesuportat, grăbesc sfîrșitul. Dar omul care este supus acestei torturi de călău nu este încă desființat, el își pierde conștiința de durere, asistă la propriul său sfîrșit, trecutul îi aparține, amintirile sînt ale lui, și dacă vrea le poate folosi, înainte de moarte, ele îi pot fi de folos.

Omul care ajunge la ideea sinuciderii a terminat cu viața, el întoarce trecutul în spatele, declară toată existența sa falimentară, iar amintirile își pierd valabilitatea. Asemenea amintiri nu mai pot ajunge în conștiința omului, nu-l mai pot ajuta sau salva. Existența lăuntrică și-a pierdut continuitatea, personalitatea s-a destrămat. Poate că în cele din urmă omul se sinucide nu pentru a fi consecvent cu hotărîrea luată, ci pentru că nu mai poate suporta tristețea care nu se știe de unde provine, suferințele care nu se știe de unde izvorăsc, așteptarea goală pentru care viața ce continuă nu mai are nici un sens.

Am impresia că Maiakovski s-a sinucis din mîndrie, pentru că a condamnat ceva în sine însuși sau în jurul său, ceva cu care nu se putea împăca în mîndria sa. Esenin s-a spînzurat fără să se fi gîndit prea bine la urmări, zicîndu-și în adîncul sufletului său că poate nu e chiar sfîrșitul, cine știe, poate scapă basma curată. Toată viața ei, Marina Tsvetaeva a căutat să găsească în muncă o scăpare, o salvare din cotidian și cînd i s-a părut că ceea ce face este un lux inadmisibil și că de dragul fiului său trebuie să sacrifice această pasiune și să privească în jur cu luciditate, a văzut haosul, un haos pe care actul de creație nu-l filtrase, un haos imuabil, neobișnuit, primitiv. Și atunci, speriată, s-a dat în lături și neștiind unde să se refugieze de această spaimă, s-a ascuns în moarte, a băgat capul în lațul spînzurătorii ca și cînd l-ar fi ascuns sub pernă.

Toți oamenii care s-au sinucis s-au chinuit îngrozitor, s-au chinuit în așa măsură încît tristețea pentru ei a devenit o boală sufletească. De aceea să ne plecăm capul cu simpatie nu numai în fața talentului și a memoriei lor luminoase, dar și în fața suferințelor lor.

Îmi plăcea foarte mult lirica de tinerețe a lui Maiakovski. Pe fundalul jongleriilor de circ din acea vreme, poezia lui serioasă, greoaie, amenințătoare, dar și plîngătoare totodată, era atît de neobișnuită ! Era o poezie scrisă de o mîină de maestru, poezie mîndră, demonică și totodată condamnată, pe cale de a se prăpădi, care aproape că invoca ajutorul... Cînd l-am cunoscut pe Maiakovski mai bine, am văzut că între noi există concordanțe tehnice neașteptate, avem construcții asemănătoare, imagini asemănătoare, rime asemănătoare. Îmi plăcea frumusețea poeziei sale, gesturile ei reușite. Altceva nici nu doream. Ca să nu-l repet și să nu par a fi un imitator al lui, încercam să sugrum în mine elementele care păreau a fi înrudite cu el, tonul eroic, care în cazul meu ar fi sunat fals, tendința către efect. Aceasta mi-a limitat maniera de a scrie, dar mi-a și purificat-o.

Maiakovski avea vecini. În poezie el nu era un singuratic, nu trăia într-un deșert. Pînă la revoluție, pe estradă, rivalul său era Igor Severianin, în arena revoluției populare și în inimile oamenilor, rivalul lui a fost Serghei Esenin. . . De la Kolțov, pămîntul rusesc nu a creat nimic mai autentic, mai profund ca rădăcini naționale, mai potrivit, mai din sîngele său decît pe Serghei Esenin, dăruindu-l epocii cu o libertate elegantă și fără să atîrnie de acest dar o greutate de sute de puzi în stil narodnic. În Esenin exista ceva viu, fremătător, acel simț artistic pe care îl putem numi, citîndu-l pe Pușkin, stilul mozartian, principiul mozartian.

Esenin și-a tratat viața ca pe un basm. Asemenea lui Ivan Tarevici, a străbătut oceanul pe un lup sur, și a prins ca pe o pasăre de foc pe Isadora Duncan. Și versurile și le scria cu procedee de basm, ba așezînd pasiențe din cuvinte, ba înscriindu-le cu singele inimii sale. Lucrul cel mai prețios la el este imaginea pămîntului natal, a naturii rusești din ținuturile Riazanului cu pădurile ei, zugrăvite cu o prospețime uluitoare. În comparație cu Esenin, talentul lui Maiakovski este mai greoi și mai brutal, dar poate mai profund și mai amplu. În locul naturii pe care o găsim la Esenin, aici este labirintul orașului modern, uriaș, în care s-a rătăcit și s-a încurcat din punct de vedere moral sufletul singularic al omului contemporan, ale cărui drame pasionate și inumane poetul le zugrăvește.

După cum am spus oamenii au exagerat relațiile noastre de prietenie. Într-o zi cînd relațiile dintre noi erau mai ascuțite (ne aflam la Aseev, unde discutăm) Maiakovski defini cu obișnuitul lui umor sumbru în următorul fel diferența dintre noi: «Ce să-i faci. Într-adevăr sîntem deosebiți unul de celălalt. Dumitale îți place fulgerul de pe cer, iar mie cel din fierul de călcat». . .

Deși cu Maiakovski ne vorbeam la persoana a doua plural, iar cu Esenin eram pertu, înțînirile mele cu acesta din urmă au fost și mai puține. Le-aș putea număra pe degete și toate s-au terminat cu scene violente. Ba vîrsînd șiroaie de lacrimi juram unul altuia credință, ba începeam să ne batem pînă la sînge, încît oamenii străini trebuiau să intervină pentru a ne despărți.

În ultimii ani de viață ai lui Maiakovski, cînd n-a mai existat nici un fel de poezie, nici a lui proprie, nici a altcuiva, după ce s-a spînzurat Esenin. . . În anii aceia Aseev, un tovarăș excelent, un om deștept, talentat, liber în forul lui interior, fără nici un fel de prejudecăți i-a fost prieten apropiat ca orientare și sprijin principal. . .

Au fost două fraze celebre despre epoca noastră. Una care spunea că viața a devenit mai bună, că viața a devenit mai veselă, cealaltă că Maiakovski a fost și rămîne cel mai bun și cel mai talentat poet al epocii. Pentru această a doua frază am mulțumit autorului ei într-o scrisoare pe care i-am adresat-o, pentru că ea m-a eliberat de acea exagerare, umflare, a importanței mele pe care am început s-o resimt după 1930, în perioada din ajunul primului Congres al scriitorilor. Iubesc viața și sînt mulțumit de ea. Nu am nevoie de poleirea ei suplimentară. Nu concep viața în care să nu existe taină, în care să nu poți trece neobservat, nu concep viața în chip de vitrină lucind a oglindă.

Maiakovski a început a fi cultivat în mod obligatoriu, ca și cartofii pe vremea Ecaterinei. Asta a însemnat a doua lui moarte. De această moarte el nu este cîtuși de puțin vinovat.

În românește de TATIANA NICOLESCU



ROMULUS VULPESCU

pour les
lecteurs
du XX^e
Siècle!

Robbe-Grillet

DAN CIOCA

interviu

La microfon: Alain Robbe-Grillet

Dacă îmi dați voie,¹ am să vorbesc stînd jos, fiindcă în felul ăsta ceea ce am să vă spun va avea un caracter mai puțin pompos și va semăna mai mult a dialog, pentru că sper că întîlnirea de astă seară să aibă într-adevăr caracterul unui dialog. Adică sper că după o expunere de 15—20 de minute să-mi puneți întrebări cu privire la problemele care vă interesează. Prefer această formă vie, fiindcă mă simt mult mai puțin teoretician al romanului, așa cum s-a pretins. O mulțime de lume crede, în Franța și în străinătate, că am început prin a formula o teorie despre roman, despre ceea ce trebuie să fie romanul modern și că după

¹ În cadrul schimburilor culturale româno-franceze, la 20 mai 1967, la Casa Scriitorilor, Alain Robbe-Grillet a prezentat într-o expunere liberă vederile sale asupra «noului roman». Expunerea a fost urmată de discuții. Reproducem fragmente din magnetogramă.

aceea am încercat, cu mai mult sau mai puțin succes, să aplic această teorie și să o impun altora, prietenilor sau dușmanilor mei. E cu totul fals. Am început prin a scrie romane ca oricare alt scriitor și de abia după ce-am scris două, ba chiar trei romane, am început să scriu reflecții asupra romanului. De ce m-am apucat să public aceste reflecții? Pentru că reacția presei franceze și de multe ori și a celei străine, la apariția cărților mele, mi s-a părut că pune o serie de probleme interesante despre care aveam și eu ceva de spus. La urma urmei, îmi cunoșteam cărțile mai bine decât majoritatea criticilor care vorbeau despre ele și aveam și eu dreptul să-mi spun părerea despre aceste cărți.

... Ceea ce a căpătat numele de «teoria» mea despre roman, nu e de fapt altceva decât suma reflecțiilor pe care le-am făcut eu însumi asupra criticilor adresate primelor mele romane, asupra intențiilor care mi se atribuiau și pe care nu le aveam, asupra intențiilor pe care mi se părea că le am și asupra a ceea ce consideram eu că ar fi viitorul romanului în secolul nostru, al douăzecilea.

... De fiecare dată când Nathalie Sarraute sau Claude Simon publicau o carte li se reproșa că n-au scris un adevărat roman. Li se spunea: «nu creați personaje, deci nu scrieți romane cu adevărat. Nu există situații sociale în cărțile voastre, deci nu scrieți adevărate romane, etc., etc.» Și tocmai ca să răspund acestor critici care mi se păreau cam absurde am spus, făcând un fel de butadă, că poate nu sînt adevărate romane dar că sînt adevărate «noi» romane. Butada a avut succes, iar criticii specializați în roman s-au apucat să vorbească despre cărțile noastre ca și cum acestea ar fi aparținut genului în care ei erau specialiști.

Totuși romanele astea ale noastre i-ar fi uimit mult mai puțin dacă ar fi cunoscut ceva mai bine literatura dintre secolul al XIX-lea și noi. Vreau să spun că pentru mine «noul» roman n-a apărut dintr-o dată, numai pentru că am scris un articol în «Nouvelle Revue Française» sau pentru că un număr de scriitori s-a grupat în jurul meu la «Editions de Minuit». Pentru mine «noul» roman a însemnat o evoluție continuă a romanului, din secolul al XIX-lea pînă în zilele noastre. Și e de necontestat că scriitori ca Dostoievski, Kafka, Joyce, Faulkner nu mai corespundeau de mult și de loc definiției adevăratului roman, al cărui gen încercau să-l perpetueze academicienii francezi. Ceea ce mi se reproșa în legătură cu personajele, în legătură cu cronologia, în legătură cu anecdotul, erau elemente care fuseseră într-adevăr vii în secolul al XIX-lea dar care dispăruseră de foarte multă vreme din literatură în momentul cînd am început eu să scriu.

... Fiecare romancier a inventat în fiecare epocă romanul, fiecare romancier a scris «noul roman» al perioadei în care scria. A existat «noul roman» de la 1910, al lui Proust, de la 1920, al lui Kafka, de la 1930, al lui Faulkner etc., etc. La rîndul nostru nici noi n-avem intenția să scriem un «nou roman» veșnic. Formele pe care le creăm noi sînt vii astăzi dar poate că în 10—20 de ani au să devină academice și atunci va exista din nou un nou «nou roman» care va trebui să lupte contra formelor noastre de astăzi.

Ni se spune astăzi, mai bine zis mi se spune acum vreo zece ani: «De ce vă străduiți voi să complicați lucrurile, de ce nu istorisiți niște întîmplări pur și simplu cum făcea Balzac?» Numai că eu cred că dacă romanele mele au să reziste, scriitorilor de prin 1980 poate, are să li se reproșeze, are să li se spună: «De ce vă munciți mintea în loc să scrieți ca Alain Robbe-Grillet?» Pentru că-n momentul acela formele pe care le creez eu astăzi vor fi fost și ele digerate de istorie, și prin urmare vor fi ajuns la gradul de valoare, și în mod practic, de regulă. Așa încît artistul celui moment nu va fi de loc dator să respecte regulile în vigoare cu 30—40 de ani înaintea lui, ci dimpotrivă să creeze, să-și creeze el însuși reguli proprii, pentru propriul uz.

De altfel cred că principiul este valabil nu numai pentru oricare scriitor ci și pentru fiecare carte. Când mi se reproșează că m-am schimbat de la o carte la alta, e o nouă absurditate, fiindcă dacă e vorba să scrii mereu aceeași carte, ar fi de-ajuns una. Eu însumi socot că am față de toate romanele mele trecute un punct de vedere critic, în fond, îmi vine să le distrug. Când scriu astăzi îmi vine să distrug *Les Gommies*, *Le Voyeur*, *La Jalousie* etc. Pentru artist, pentru romancier, fiecare act creator poate că nu este altceva decât o reflecție critică și într-o anumită măsură distrugătoare asupra operei lui trecute.

Dacă încerc acum să mă situez pe poziția criticilor academici francezi, și trebuie s-o spun, și a celor din multe țări ale Europei și ale Americii, și compar romanul actual, hai să zicem « noul roman », cu cel din secolul al XIX-lea, e sigur că lucruri importante s-au schimbat radical. Și am să-nțerc, dacă-mi permiteți, ca prefată la această convorbire, să definesc măcar unul dintre aceste lucruri.

Este vorba de punctul de vedere al autorului față de realitate, de fapt față de ceea ce el numește realism. Balzac este un scriitor pe care-l mai putem citi și astăzi. Dacă poate fi citit astăzi, dacă o lectură modernă e cu puțință, înseamnă că această operă este mult mai bogată, mult mai bogată decât această operă limitată la propria epocă bazată pe teoriile epocii pe care le aplica și el. Știți, de pildă, că pe Balzac îl preocupa grozav caracterologia de amator și că personajele lui corespundeau unor construcții psihologice care astăzi, firește, psihologilor li se par perimate. Cu toate astea, Balzac se poate citi încă. Și asta, probabil, pentru că și Balzac era un mare inventator, și că prin urmare, formele pe care le creaa depășeau interpretarea pe care le-o dădea el. Nici un scriitor nu-și poate dori mai mult: și datorită acestui fapt lumea continuă să-l citească în anii, în deceniile, ba chiar în secolele următoare. Pentru un scriitor, pentru un mare scriitor, o nouă lectură este posibilă în fiecare epocă, și ceea ce ne interesează astăzi este să știm cum pot fi citite operele secolului al XIX-lea. Dar dacă încercăm să vedem cum au fost scrise, adică dacă ne-ntrebăm ce-ar fi răspuns Balzac la întrebarea « care este justificarea realismului dumneavoastră? » cred că putem afirma că această justificare este istoria, istoria cu l mare. Romanul realist din secolul al XIX-lea, este un roman a cărui justificare este istoria. Bineînțeles, câteva opere secundare ale lui Balzac nu se încadrează de loc în această categorie: *Séraphita*, *La peau de chagrin*, sau unele opere fantastice, dar *Comedia umană*, în întregime aproape, este o operă care fără-ndoială se bazează pe o realitate istorică existentă, altfel spus, autorul consideră că lumea există în momentul când se apucă el să scrie. Ai putea spune că debarca într-o lume a cărei creație este terminată, o lume gata făcută, despre care lui nu-i mai rămâne decât să vorbească. Cu alte cuvinte, Balzac vorbește despre lume. Și vorbește dintr-un punct de vedere pe care l-am putea numi obiectiv. Adică încearcă să nu modifice lumea despre care vorbește — spun toate astea din punct de vedere teoretic, pentru că am precizat că Balzac făcea cu totul altceva. În sfârșit, Balzac este un scriitor care vorbește cu maximum de obiectivitate despre lume așa cum este. Și dacă l-am întreba pe Balzac pentru ce a descris cutare tipografie în cutare mod, ar răspunde, ar fi răspuns mai bine zis: « Pentru că așa funcționează într-adevăr o tipografie, n-aveți decât să mergeți într-o tipografie și o să vedeți că așa arată; viața zefarilor, mașinile pe care le-am descris, viața oamenilor care lucrează acolo, corespund întocmai relatării mele ». Vedeți așadar că realitatea romanului apare ca o realitate de gradul doi. Există adică mai întâi și înainte realitatea materială a lumii exterioare, romancierul nefăcînd altceva decât să apară după și să descrie această realitate. Punctul ăsta de vedere obiectiv este la urma urmei punctul de vedere al lui Dumnezeu. Este punctul de vedere al cuiva care vede și-nțelege totul dintr-odată, cu alte cuvinte al cuiva care nu este situat înăuntrul lumii ci

oarecum deasupra ei. Este un punct de vedere narativ care cunoaște totul: care cunoaște începutul și sfârșitul, trecutul și viitorul, interiorul și exteriorul, un punct de vedere care judecă și înțelege.

Curios este că tocmai mie mi s-a adus învinuirea c-am vrut să creez un roman obiectiv. Și tocmai acest cuvânt a dat naștere principalei neînțelegeri cu privire la opera mea și la « noul » roman în general. Cuvântul « obiectiv » fusese întrebuințat de Roland Barthes în legătură cu *Gumele* (roman a cărui traducere românească a apărut astăzi în librării), într-un sens foarte precis, un sens special, neobișnuit în limba franceză. E un sens pe care Barthes și-a dat osteneala să-l definească precis printr-un citat din dicționarul Littré: *Obiectiv — îndreptat către obiect*. Dar cuvântul « obiectiv » în franceza curentă înseamnă cu totul altceva. Afară de optică unde într-adevăr se face distincție între cele două lentile: ocularul, cea îndreptată spre ochi, și obiectivul, cea îndreptată spre obiect, în afară de optică deci, cuvântul « obiectiv » înseamnă « neutru », « imparțial ». Criticii academici, găsind cuvântul comod, l-au reluat imediat în sensul lui obișnuit care creea cea mai gravă neînțelegere pentru că în felul ăsta aveau aerul să-mi atribuie intenția de-a descrie lumea așa cum este, adică lumea fără participarea povestitorului; pe cînd, dimpotrivă, e vorba numai și numai (așa cum a remarcat Roland Barthes) de-o lume îndreptată spre obiectiv, e adevărat, dar de o lume în care povestitorul ocupă primul loc. Și e vorba de un povestitor care nu e de loc situat în afara acestei lumi, într-o postură atemporală de judecător, ci care, dimpotrivă, se află chiar în miezul întîmplării pe care o relatează. E un om care din punct de vedere spațiu și timp e bine definit în locul și în întîmplarea despre care vorbește. Și pe deasupra este și cel mai puțin obiectiv dintre martori, fiind în general un individ pradă pasiunilor și chiar nebuliei pentru că mai bine de jumătate dintre « povestitorii » mei sînt cu totul suspecți din punct de vedere al obiectivității (în sensul tradițional al cuvîntului). În *Gumele* este vorba de un polițist care nu e nici măcar foarte priceput. În *Le Voyeur* de un criminal sadic. În *Gelozia* — de un soț a cărui obsesie are desigur mai multă legătură cu nebunia decît cu meseria lui de geometru. În *Labirintul* — de un soldat bolnav, pierdut, muribund chiar, care, ca și ceilalți, are toate șansele să facă despre lume o relatare foarte departe de a fi obiectivă, ba chiar contrară obiectivității, o relatare cu totul subiectivă. De altfel atenția se îndreaptă spre lucruri și nu spre narator. E o literatură subiectivă îndreptată spre obiect dar care, după părerea mea, este mult mai subiectivă decît cea a lui Balzac, de pildă, sau a întregului secol al XIX-lea, potrivit imaginii pe care și-o făcea despre sine.

În aceste condiții așadar, care ar fi astăzi pentru scriitor justificarea realismului său, de vreme ce punctul de vedere a devenit acela al subiectivității unui erou, punct de vedere care nu este de fapt altceva decît punctul de vedere al subiectivității mărturisite a autorului? În ceea ce mă privește, cred că scriitorul este atăzi omul care și-a ales ca justificare a realismului propriul cuvînt, în opoziție cu istoria cu l mare. S-ar spune că în romanul modern lumea nu există înainte ca scriitorul să se apuce să vorbească despre ea. Cuvîntul lui creează lumea, dă lumii forma și sensul pe care le are și, aproape c-am putea spune, îi conferă existența. Se poate distinge aici fără-ndoială ceva fundamental deosebit față de ceea ce exista acum o sută de ani. Dar și aici trecerea de la un tip de literatură la altul și-a păstrat continuitatea.

Așa încît dacă putem spune că Balzac vorbea despre lume ar trebui să spunem că scriitorul modern vorbește folosind verbul *a vorbi* într-o accepție tranzitivă care, firește, nu e conformă gramaticii, dar care exprimă destul de bine, cred, deosebirea de situație între cele două moduri de *a vorbi* ale scriitorului; *a vorbi* despre lume înseamnă să crezi că lumea există înaintea acestui act; *a vorbi* lumea înseamnă dimpotrivă să dai naștere lumii prin propriul cuvînt.

În aceste condiții care este rolul obiectelor în cărțile mele? Este o întrebare care a sîcîit multă vreme criticii și care într-o anumită măsură m-a sîcîit și pe mine fiindcă mi s-a-nîmplat să am păreri oarecum diferite de ale lor în această privință. Textele teoretice, reflecțiile teoretice succesive publicate în cărțuia *Pour un nouveau roman* (« Pentru un nou roman ») scrise în decurs de vreo zece ani, exprimă în această privință un punct de vedere uneori diferit. Am dat impresia cînd și cînd că atenția mea este concentrată asupra obiectelor. Astăzi cred că de fapt nu se-ndrepta asupra lucrurilor, ci asupra descrierii obiectului. Tocmai asta spuneam ieri despre filmele pe care le-am văzut (*Nemuritoarea* și *Trans-Europ-Express*), că în descrierea unui obiect, descrierea unui pahar, de pildă, sau a unei scrumiere într-una din cărțile mele, nu cred că acord o mare importanță paharului sau scrumierei ca atare. Astăzi am impresia că ceea ce mă interesează este mișcarea cuvîntului care « vorbește » această scrumieră, sau cu alte cuvinte ceva care n-are nici o legătură cu o imagine — căci dacă ar fi vorba să descriu exact paharul sau scrumiera, cum sînt inginer, în locul literaturii aș fi ales mai degrabă desenul tehnic sau descrierea grafică. Dacă am ales acest mijloc de exprimare, al cuvîntului, al scrisului, am impresia că am făcut-o tocmai pentru că nu obiectul descris are importanță ci, descrierea lui.

Mi-aduc aminte că Vladimir Nabokov cînd a fost întrebat de ce s-a hotărît să descrie o fetiță în *Lolita* a răspuns: « Aș fi putut tot așa de bine să descriu un papagal sau o bicicletă ». Poate că nu este chiar așa, mai ales dacă ar fi vorba să facem psihanaliza romanului lui Nabokov, dar în ceea ce mă privește am înțeles foarte bine ce-a vrut să spună cu asta: pentru el importanță era mișcarea descrierii și nu lucrul descris. Cu alte cuvinte, cuvîntul și nu ceea ce acest cuvînt exprimă.

Așa încît, putem considera că sensul pe care acest cuvînt îl dă lumii nu reprezintă obiectul constituit o dată pentru totdeauna, după ce a trecut prin cuvîntul care-l creează, ci dimpotrivă, mișcarea cuvîntului care rămîne în stadiul de mișcare. Am să-ncerc, dacă-mi permiteți, prin cîteva exemple poate mai puțin abstracte să prezint ceea ce cred în această privință. Cînd pătrunzi într-un roman din secolul al XIX-lea ai impresia, așa cum am spus mai adineaori, că pătrunzi într-o lume gata constituită. Cu alte cuvinte: ceea ce romancierul ne va spune exista în clipa în care începe să vorbească. Dacă luăm un personaj, el există în momentul în care romancierul începe să vorbească despre el, dar acest personaj trăise și înainte și intră în roman gata construit, adică are nume, chip, caracter, trecut, familie, avere, proprietăți — lucru foarte important la Balzac — și cînd romanul se isprăvește, mai are ceea ce putem numi un destin.

Altfel spus, dacă Balzac n-a avut grijă să-l omoare la sfîrșitul cărții, personajul va trăi mai departe, după aceleași criterii după care a trăit în cursul cărții și-și va împlini destinul. La fel, cînd un romancier din secolul al XIX-lea descrie un decor, ai impresia că decorul cu pricina nu numai că există înainte de-a se fi vorbit despre el, dar că, mai mult, este subliniat de cuvîntul care-l descrie, așa încît atunci cînd descrierea este terminată, peisajul sau casa descrise de Balzac există, sînt solide, te poți întoarce la ele.

Ce se-nîmplă într-un roman modern? Nu e nevoie să ajungem pînă la « noul roman », noul roman francez contemporan ca să ne dăm seama că lucrurile stau altfel. Cînd deschizi *Castelul* lui Kafka descoperi un personaj despre care ți se vorbește: personajul ăsta nu vine de nicăieri. Nu este nimeni. Nu există. Ai impresia că începe să existe din momentul cînd începe să se vorbească despre el, sau mai degrabă să fie vorbit, că acest K nu vine de nicăieri, că n-are trecut, familie și nici o trăsătură din cele care alcătuiau un personaj în secolul al XIX-lea, că nu este decît ceva care începe să existe din momentul în care scrisul, rîndurile, cuvintele îi conferă

existența în paginile povestirii și-l fac să existe instantaneu, căci ceea ce se spune despre el nu este definitiv. La un moment dat hangul îl întreabă pe K dacă nu cumva el este hotarnicul pe care-l așteaptă. Și repezindu-se, ca să nu scape cuvîntul, K răspunde: « Da, eu sînt ! », tot așa de bine cum ar fi putut răspunde « Da, eu sînt ! » la oricare altă întrebare. « Dumneata ești postașul ? » sau « Dumneata ești brutarul ? » sau mai știu eu ce. De altfel, nu este hotarnic așa cum ar putea fi hotarnic un personaj balzacian. În momentul ăsta se apucă să spună că-și așteaptă ajutoarele și instrumentele, dar, bineînțeles, nici ajutoarele, nici instrumentele nu sosesc niciodată, pentru că totul se petrece ca și cînd personajul s-ar fi inventat el însuși hotarnic datorită cuvintelor lui Kafka, chiar în acel moment, moment care nu devine niciodată destin. Tot așa, într-unul dintre capitolele cărții, personajul spune că va trebui să părăsească satul fiindcă e foarte neplăcut, pentru un bărbat căsătorit să stea atîta vreme departe de căminul și de familia lui. În capitolul următor K declară că nu-i de loc sănătos să rămîi celibatar și c-ar face mai bine să se-nsoare. Așadar a uitat că în capitolul precedent era însurat. La Balzac asta ar fi o contradicție; de altfel în *Comedia umană* există o seamă de contradicții destul de amuzante: un personaj care într-unul dintre romane are ochii albaștri, după citeva cărți îi are acru. Asta pentru că Balzac, foarte încrezător în caracterologie, cum v-am mai spus, pune culoarea ochilor în legătură cu caracterul. Dacă personajul avea o fire veselă și deschisă în perioada ochilor albaștri, cînd se-mbolnăvește și devine acru, ochii lui se fac și ei căprui. E o eroare măruntă care ne amuză. Nu cred că la Kafka poate fi vorba de o greșeală în legătură cu căsătoria hotarnicului pomenit: nu este nici căsătorit, nici celibatar, nu e nimic altceva decît propriul cuvînt al momentului în care ia ființă. Aceste elemente în legătură cu povestirea modernă s-au manifestat puternic în filmul *Anul trecut la Marienbad*; cînd acest film a început să aibă un public suficient de larg, lumea a-nceput să-și pună întrebări pe care n-ar fi trebuit să și le pună niciodată în legătură cu acest film, întrebări care însă merită semnalate, și care arată că lectura pe care o făceau spectatoarea era o lectură depășită, o lectură din secolul al XIX-lea, cu totul necorespunzătoare acestui film. De pildă eram întrebat: « Dumneata care ai scris povestea asta, spune-ne și nouă dacă bărbatul și femeia din film s-au întîlnit într-adevăr anul trecut la Marienbad », întrebare care în nici un caz n-ar fi putut fi pusă unui scriitor din secolul al XIX-lea, scriitor care cunoștea adevărul. În ceea ce mă privește întrebarea n-are sens, căci pe de o parte nu există alt adevăr în afara cărții sau a filmului; ceea ce se poate citi în carte sau vedea pe ecran, acesta este adevărul. De altfel nici eu nu știu altceva despre această poveste decît ceea ce v-am oferit spre lectură sau spre vizionare. Dacă aș ști altceva n-aș fi avut nici un motiv să ascund, aș fi relatat în carte sau în film. De fapt pentru mine povestirea era o povestire instantanee în care fiecare lucru nu există decît în momentul care-i aparține, povestire în care deci e cu neputință să existe un alt unde sau un altădată: deci nici anul trecut, nici Marienbad. Nu există nimic altceva decît ceea ce se vede pe ecran în momentul cînd se vede. Este un film care se petrece în prezent. Nu este relatarea unei povești de dragoste care s-a petrecut și care este înfățișată ulterior pe ecran, este relatarea unei povești de dragoste pe cale de a se desfășura. Și nici aici povestea de dragoste nu este importantă, ci mișcarea ei, desfășurarea ei, adică mișcarea ei continuă și paralelă de creare și de distrugere, fiindcă o dată cartea sau filmul terminate nu mai există din nou nimic. Personajele nu se duc nicăieri, nu se-ndreaptă spre nici un fel de destin pe care l-ar fi dobîndit în cursul filmului. Pe măsură ce se desfășoară, filmul și-a distrus decorul, personajele și-au distrus propria existență și cînd ies din ecran nu mai înseamnă nimic. Singura lor existență este ecranul și pista sonoră, în afară de asta e moartea,

cum spune Beckett în *Fin de partie*, căci în ceea ce privește teatrul, Beckett este unul dintre scriitorii care a intuit cel mai bine această prezență instantanee a realității artistice. În *Așteptându-l pe Godot* ai impresia că personajele nu pot exista în altă parte decât pe scenă; personajele spun tot timpul că au să plece, dar nu pot să plece, deoarece pentru ele nu există altă lume decât scena teatrului care se află în fața ochilor spectatorului. Și lucrurile sînt spuse foarte precis. În *Fin de partie*, « Dincolo de asta e moartea » cum v-am citat mai adineaori, ca și în alte locuri din piesă. La un moment dat unul dintre personaje spune, privind pe fereastră: « Mi se pare că zăresc pe cineva, iar alt personaj îi răspunde: « Fii liniștit, dacă există, are să vină aici ». Pentru că într-adevăr lumea e acolo și nu există alta decât cea pe care spectatorul o are în fața ochilor.

În aceste condiții care este semnificația acestui realism și care este poziția noastră față de sensul operei noastre? Este sigur că un romancier din secolul al XIX-lea mai putea pretinde că explică lumea, că adică descriind lumea așa cum e, avea o perspicacitate sau o privire destul de pătrunzătoare pentru a te face să observi lucruri pe care nu le-ai fi observat fără el. Cu alte cuvinte pentru el lumea avea o explicație și el îți dădea această explicație. În secolul al XX-lea, în Franța, romancierii ca Jean-Paul Sartre au reluat această teorie și au pretins că prozatorul are de-a face cu semnificațiile, opunîndu-l astfel pe romancier poetului. În ceea ce mă privește cred că romancierul și poetul modern au exact aceeași poziție. Ce fac ei în raport cu lumea: n-o explică. Dacă ar avea ceva de spus asupra lumii ar spune-o pur și simplu într-un eseu sau într-o lucrare de filozofie. Pentru ce scriu? M-am întrebat de multe ori pentru ce scriu eu? E o întrebare cu atît mai interesantă cu cît eu nu aparțin unui mediu literar, sînt inginer de profesie, tatăl meu este inginer, cei pe care i-am frecventat erau tot ingineri, constructori sau biologi, în general oameni inteligenți dar limitați la o disciplină. Altfel spus, un biolog nu citește practic decât biologie. Inginerii de tip universal, în genul lui Pico della Mirandola nu mai există astăzi. Fiecare inginer se mărginește la o specializare îngustă și nu mai știe altceva. Și dintr-odată, cu meseria asta care mă pasiona, m-am apucat să scriu romane. Cîtă vreme meseria asta-mi aducea bani și glorie în timp ce literatura pe care mă apucasem s-o fac — dacă-mi aduce astăzi onoarea de-a fi printre dumneavoastră — timp de zece ani m-a adus într-o stare vecină cu mizeria și în tot cazul de uitare intelectuală, căci la-nceput nimeni nu se interesa de neînsemnatele mele lucrări. Pentru ce continuam, ce mă-ndemna să scriu? Și răspunsul cel mai ușor care vă vine în minte este: « Avea ceva de spus despre lume ». Nu. Ei bine, nu. Sînt obligat să vă spun că n-aveam nimic de spus. De fapt aveam de spus, dar nu știam ce. Am impresia că un scriitor din secolul al XX-lea, François Mauriac de pildă, e un scriitor care are ceva de spus, dar că dimpotrivă, un scriitor modern, este cineva care nu are nimic de spus: contactul cu lumea i-a dat un impuls pentru a crea forme. Are nevoie « să vorbească », să exprime această lume, dar nu știe ce să spună despre ea. O exprimă, dar asta este tot ce poate face. Fraza care mi se pare că definește cel mai bine poziția scriitorului ca de altfel a fiecărui artist în societatea modernă este o fază pe care o rostește Macbeth în tragedia lui Shakespeare: « Am în minte lucruri ciudate care au nevoie de mina mea și care se cer înfăptuite înainte de-a le cîntări. Înainte de-a le cîntări, căci dacă le-aș cîntări în așa fel încît să le pricep sensul, n-aș mai avea nevoie să-nfăptuiesc aceste lucruri ! » În fond aceste cărți sînt pentru mine un gest creator care poate vor căpăta într-o zi un sens.

Convingerea cu care mă străduiesc să realizez aceste mici lucrări, încete și anevoioase, se datorește probabil faptului că sînt încredințat în sinea mea că într-o zi vor căpăta un sens. Cu alte cuvinte, neavînd de-a face cu semnificații preexi-

stente pe care trebuie să le explic, să le explicitez cititorilor mei, am impresia că sint pe cale de a crea sens, pe cale de-a aduce lumii semnificații care nu există încă și care vor deveni valoare mai târziu. Semnificații care atunci au să poată avea un rol, un rol moral chiar, social, politic, dar care astăzi, cel puțin, rămîn numai forme estetice, forme artistice în mișcare, care au să slujească poate-ntr-o zi la ceva.

Dacă, după această expunere destul de scurtă, aveți ceva de spus, de adăugat, de răspuns, putem discuta unele chestiuni sau altele, știu eu, probleme pe care nu le-am abordat...

NINA CASSIAN: Am să plec de la ultimele dumneavoastră cuvinte: «formă artistică». În ce constă forma artistică a romanelor dumneavoastră, sau a «noului roman»?

A.R.-G.: Aș spune mai întîi că fiecare roman își are propria formă și că nu există o formă generală pentru «noul roman.» Dar mai întîi, trebuie să precizăm că pentru noi, astăzi, adevăratul conținut al operei e forma ei. De pildă, pentru un roman nu ceea ce povestește, ci modul în care povestește.

Conținutul *Străinului* de Camus nu este uciderea unui arab pe o plajă algeriană, ci folosirea persoanei întîi a perfectului compus etc. toate elementele care alcătuiesc structura, arhitectura operei lui Camus. Conținutul real al operei este forma ei. E foarte greu să definești forma asta, tocmai pentru că nu există înaintea cărții: cartea este aceea care-o creează. Academicienii francezi ar fi vrut să ne vadă reproducînd forme care există. Or, tocmai asta am refuzat noi. Noi am cerut pentru scriitor libertatea și nu datorită de a-și crea singur pentru fiecare carte propria formă. Dar a povesti forma cu pricina înseamnă să scrii cartea. Și, de fapt, e cu neputință să separe cartea de forma cu pricina. Și poate că e încă prea devreme ca să știm dacă forma asta are un sens. Căci numai dacă are un sens se poate răspunde la întrebarea dumneavoastră. Cu alte cuvinte, nouă ne e foarte ușor să vorbim despre forma romanului *Salambô*: în epocă a fost totuși foarte greu, după cum se vede din paginile de critică destinate lui Flaubert.

Acuma, evident, aș putea încerca să caracterizez forma fiecăreia dintre narațiunile mele: asta însă mi s-ar părea o treabă inutilă și poate chiar necinstită. Ca și cum aș încerca să limitez pagubele descriind forma într-un mod mai liniștitor. Știu asta cu atît mai mult și mai bine cu cît am și făcut așa ceva, în special pentru că sint și romancier și editor. Eu sint cel care la «Editions de Minuit» scriu coperta a patra, cea care se trimite la publicații cu «rugămintea de a fi înserată». Așadar, și pentru cărțile mele tot eu o scriu: și-n momentul acela îmi dau seama că tind să limitez pagubele, dacă mă pot exprima așa. Așa de pildă, pe coperta a patra a *Geloziei* am scris că era vorba de-un soț care-și pîndește soția, ceea ce lui Maurice Blanchot i s-a părut monstruos. Bineînțeles că e monstruos. Dacă ar fi vorba într-adevăr de un bărbat care-și supraveghează soția pentru ce n-aș spune-o? De fapt ce-nseamnă pentru mine aceste forme prescurtate sau simplificate? Ce-au putut să însemne cînd le-am pregătit pentru cărțile mele sau pentru cărțile altora tipărite la «Editions de Minuit»? Un fel de puncte de plecare pentru lectură, dincolo de care trebuie să treci. Pentru că abia dincolo încep lucrurile să devină interesante!

Îmi aduc aminte că atunci cînd a apărut *La Modification* (Modificarea) lui Michel Butor, cartea a avut mare succes: criticii reușiseră să separe forma de conținut și să vadă în carte povestea unui bărbat care pendulează între nevastă și amantă... Situația era atît de omenească de parcă ar fi fost din Paul Bourget, o minune nu alta. Mai spuneau că e păcat, desigur, că există un fel de ticuri stilistice, despre care te întrebă ce rost au, probabil e vorba de proasta influență a lui Robbe-Grillet... Romanul e scris în întregime cu «vous» (dumneavoastră).

adică la persoana a doua plural. La persoana a doua plural și la indicativul prezent.

Cartea începe cu fraza «Pășii pragul care desparte culoarul de compartiment în trenul Paris-Roma». Și-mi aduc aminte că Emile Henriot, om foarte cumsecade, spunea...

ROMUL MUNTEANU: ... Dacă ar schimba persoana...

A. R.-G.: Da, spunea că atunci când Butor n-o să mai fie atât de tânăr și de provocator, are să scrie și el ca toată lumea și are să-nceapă cu «A pășii pragul etc.». Or, părerea mea, semnificația romanului stă mai degrabă în persoana a doua plural, în acest «vous» (dumneavoastră), decât în relatarea ezitării. Mai mult chiar, pretind că acest «vous» influențează chiar anecdotică. Așa, de pildă, la sfârșitul cărții, eroul renunță la intenția lui de a-și părăsi căminul conjugal care să trăiască la Roma cu amanta, și ia trenul spre Paris. După mine însă, omul ia trenul înapoi tocmai pentru că de la-nceputul cărții i s-a spus «dumneavoastră», i s-a spus «dumneavoastră faceți cutare», «dumneavoastră dregăți cutare» etc. Încît, pînă la urmă, nemaiputînd rezista acestui cuvînt acuzator, se-ntoarce la punctul de plecare și anulează tot drumul pe care l-a făcut. La fel și-n *Străinul* lui Camus, omorîrea arabului pe plajă devine absolut de neînțeles dacă scriem, dacă rescriem romanul la perfectul simplu. Ai impresia că omorul se datorează pur și simplu faptului că omul ăsta știe să vorbească la persoana întîi și la perfectul compus. Aici există într-adevăr o influență directă a formei asupra povestirii. Cred, de altfel, că la origine stă forma. Că proiectul artistic e mai întîi un proiect al formei. Cu alte cuvinte, cred că Albert Camus și-a spus probabil mai întîi: «Am să scriu un roman la persoana întîi a perfectului compus».

Am impresia, din experiența proprie de scriitor, că ideea și forma sînt strîns legate, dar că, dacă ar trebui să evidențiem una dintre ele, tot forma ar merita-o. Bine-nțeles că nu reduc forma la gramatică, la folosirea timpurilor și a modurilor verbale: n-am făcut decît să aleg niște simple exemple. Oricum, forma *Străinului* e corelată, de pildă, și cu folosirea destul de particulară, a adjectivului...

ȘERBAN CIOCULESCU: Am reținut o poantă ironică, pe care n-ați subliniat-o, pentru că numai actorii de provincie își îngroașă «cîrligele», dar în fine, l-ați cam luat peste picior pe romancierul care, asemeni lui Dumnezeu, vede tot știe tot și organizează lumea de parc-ar fi omniprezent, atotvăzător, și așa mai departe. Vede tot, știe tot, înțelege tot, prevede tot, sancționează totul. Să spunem că treaba asta e într-un sens, discutabilă. Dar, în momentul în care dumneavoastră vă alegeți alt punct de plecare și spuneți «eu» sau spuneți «nu sînt obiecte propriu-zise, ci obiecte așa cum le văd eu», nu sînteți și dumneavoastră tot un fel de demiurg? Nu vă situați în ipostaza unui creator, un creator al unei noi lumi, o lume care înseamnă alt sistem?

A. R.-G.: Da, aveți dreptate. Cred însă că diferența stă în faptul că eu îmi desemnez ca atare atributele creatoare. Că adică, romancierul din secolul al XIX-lea se prefăcea numai că nu creează. Și se prefăcea în asemenea măsură, că unii romancieri, amestecau printre personajele de ficțiune personaje istorice. De pildă, în *Război și pace*, există generali din epoca lui Napoleon, alături de personaje inventate de Tolstoi. Și impresia că personajele istorice sînt cheazășia existenței celor fictive, și că Tolstoi pare să spună: «N-am născocit nimic!» De fapt, poziția asta e foarte modestă în aparență, dar în realitate e mai orgolioasă decît ne închipuim, pentru că scriitorul se identifică el însuși cu Creatorul universului, dînd exact același rol celor două categorii de personaje. Există în carte dialoguri între personaje istorice și personaje inventate, ceea ce firește e cam bizar, nu-i așa? Dimpotrivă, scriitorul contemporan se consideră inventator:

își desemnează creația drept ficțiune. Nu încercă să prindă pe nimeni în capcana « realismului », nu caută să te facă să crezi: « uite lumea așa cum poți s-o vezi dacă ieși pe stradă! » Creez un personaj, dar nu-ncerc să vă fac să credeți că pe Eugenie Grandet sau pe Madame Bovary le-ați putea întâlni pe stradă.

ȘERBAN CIOCULESCU: Nu credeți cumva că-n felul ăsta, al dumneavoastră, creați un alt adevăr, mai adevărat decât vechile adevăruri? Nu cumva prin aceste ficțiuni încercați să opuneți contra-adevăruri pe care le credeți mai valabile decât vechile adevăruri?

A. R.-G.: Nu cred în asemenea măsură în adevăr sau în eroare. Adică vreau să spun că pentru mine nu e vorba...

ȘERBAN CIOCULESCU: Un adevăr omenesc. Nu e vorba de un adevăr științific.

A. R.-G.: Nu, nu.

Ș. C.: ...de ordin material...

A. R.-G.: Da, da. Vreau să precizez totuși că, după mine, nu există progres în literatură. Am spus că nu mai scriem ca-n secolul al XIX-lea dar, în orice caz, nu cred că scriem mai bine. Lumea secolului al XIX-lea e într-adevăr așa cum a creat-o Balzac. Și aceste forme, care-au devenit academice astăzi, erau vii atunci, purtătoare ale aceluși adevăr. Am astăzi impresia că nimeni nu mai crede în acest roman al secolului al XIX-lea, adevărat atunci, nimeni nu mai crede în el, dacă este parodiat sau imitat în momentul de față: nu mai crede nici cititorul, nici scriitorul. Știți că-n Franța, romanele lui Herni Troyat, de pildă, sînt mult mai citite decât ale mele. Dar chiar cititorii care le devorează cu pasiune nu au aerul că le ia în serios. Le citesc pare-se cînd sînt obosiți sau ca s-adoarmă, seara. Dacă-ntrebi oameni serioși, bancheri, oameni de afaceri îți răspund: « A, eu nu citesc romane. Nevastă-mea, da, care are vreme, între bucătărie și treburile gospodărești. Eu, cînd citesc, citesc istorie. *Memoriile* lui Winston Churchill. Astea sînt adevărate! » Acest dispreț pentru romanul după moda secolului al XIX-lea confecționat în secolul al XX-lea este, cred eu, foarte important. Este ceea ce Nathalie Sarraute a numit *Le soupçon* (Bănuiala). Cu alte cuvinte, poți continua să fii Dumnezeu creator ca în secolul al XIX-lea, dar nimeni nu te mai crede: nici cititorul, nici romancierul. Dimpotrivă, formele pe care le creăm astăzi, nu sînt nici superioare, nici inferioare, ci sînt pur și simplu de astăzi. Sînt altele și sînt mai vii astăzi, dar sînt de pe acum convenționalele de mîine, nu-i așa?

Ș. C.: Ați mai rostit un cuvînt revelator: poezia. Raportul între ceea ce faceți dumneavoastră și poezie. Dar, în același timp, ați ținut să ne spuneți că ați pornit de la discipline pozitive, că sînteți inginer, și-atunci, firește, sîntem înclinați să credem că e vorba de-un fel de evadare. V-ați săturat ca să spun așa, de adevărurile științifice, excedat de tot ceea ce e dinainte stabilit...

A. R. -G.: Nu. Pentru că de fapt omul de știință modern nu mai are față de știință poziția pe care pare-se că presupuneți c-o are. Un om de știință din secolul al XIX-lea putea crede că știința reprezintă lumea așa cum este. Dar savantul modern știe că știința nu descrie lumea, ci numai creierul omenesc. Pentru matematicianul din secolul al XIX-lea, ecuația matematică era un lucru absolut corelat cu lumea, un lucru care-o reprezenta perfect. Pentru matematicianul modern, ecuația matematică nu descrie, nu reprezintă decât creierul matematicianului care-a compus-o. Un alt creier, un alt spirit, o altă civilizație decât a noastră, un alt animal inteligent decât omul ar fi creat un alt sistem matematic fără nici un fel de legătură cu sistemele pe care le cunoaștem. Cu alte cuvinte, o dată mai mult, nu e vorba de lumea reală așa cum este, ci de lumea pe care omul e pe cale de-a o făuri. Și romancierul are aceeași poziție.

Ş. C.: Atunci, daţi-mi voie să vă aduc aminte că-n momentul în care aveau loc marile dezbateri între critica, să zicem obiectivistă, obiectivă, a lui Brunetière, acuzat fireşte de dogmatism, şi cea impresionistă, subiectivă, a lui Anatole France şi Jules Lemaitre, Anatole France a exclamat la un moment dat, a scris: «Ce n-am da să vedem lumea prin ochiul poliedric al muştei sau cu creierul greoi şi simplu al urangutanului!» Or, e natural că ştiinţa omenească e produsul teoretic şi viziunea unui creier omenesc. Iar dacă ar exista alţi «oameni», cu-o altă structură decât a noastră, în altă planetă, ar concepe o altă ştiinţă. Dar obiectivitate înseamnă că toţi oamenii au într-o anume măsură creierul organizat, la fel când fac ştiinţă.

A. R. -G.: În cazul ăsta însă, romanul şi ştiinţa se află exact pe-aceeaşi poziţie! Nu fac altceva decât să-l descrie pe romancier sau pe savant.

Ş. C.: A, nu! Pentru că, de pildă, dacă un cosmonaut, sau nici măcar cosmonautul, ci aparatul inventat de omul de ştiinţă fotografiază suprafaţa lumii, suprafaţa asta are în acel moment o structură preexistentă, pe care inteligenţa omenească o poate defini...

A. R. -G.: Dar ştiţi că aparatul fotografic nu e decât reproducerea ochiului omenesc!

Ş. C.: Bine-nţeles! Totul e omenesc, totul e al omului! Numai că, aş spune eu, când afirmaţi că romancierul de astăzi seamănă mai degrabă cu poetul decât cu romancierul din secolul al XIX-lea...

A. R. -G.: Aveţi dreptate...

Ş. C.: ...nu faceţi altceva decât să cereţi pentru romancier dreptul la subiectivitate.

A. R. -G.: Întocmai...

Ş. C.: Asta cereţi. E vorba de un neo-romantism. Sînteţi învinuiţi de un nou realism şi de fapt e vorba de neo-romantism, pentru că, de fiecare dată când autorul se consideră drept judecător individualist al lumii, autorul e romantic...

A. R. -G.: Mă rog, dacă vreţi... Dar asta e-o chestiune de cuvînt. Cred că tocmai aceste bariere între cuvinte s-au cam năruit. De pildă, între obiectivitate şi subiectivitate, sau între exterior şi interior, sau între poezie şi roman. Cred că Sartre e ultimul filozof care-a îndrăznit să separe poezia de roman. În realitate, spunem cu toţii că descindem din Flaubert, dar am putea tot aşa de bine spune că descindem din Mallarmé, nu-i aşa? Cred că genurile literare s-au contaminat. Aproape c-am putea folosi formula lui Cocteau: poezia cinematografului, poezia picturii...

Ş. C.: În fine, aş spune că eu văd poezia peste tot, o văd şi în ştiinţă. Se poate vorbi de-o invazie a poeziei în opera romanescă, în roman...

A. R. -G.: Da...

Ş. C.: E vorba aproape de-o răsturnare de valori. Aşa că nimeni n-are să conteste romanului dreptul de-a fi, într-o măsură, poetic, prin reveria care decurge din lectura lui. Pentru că un roman foarte bun, chiar dacă, să zicem, construieşte personaje în modul clasic, ne dă totuşi, fie şi datorită reuşitei lui, prilejuri de visare. Iată, aşadar, că, prin chiar acest fapt, e poetic. Tot ceea ce ne face să visăm, tot ceea ce ne îngăduie să evadăm din realitatea propriu-zisă, şi ne înlesneşte să contemplăm opera ca pe o realitate secundă, cum aţi spus-o, este într-un sens, poezie, nu e vorba decât de dozaj.

A. R. -G.: Nu sînt de acord cu formularea «să evadăm din realitate». N-am impresia că scriu ca să «evadez din realitate». Aş spune chiar, dimpotrivă.

Ş. C.: Atunci e vorba de o inserţiune mai adîncă în realitate. Vedeţi, prin urmare, că vă consideraţi mai realist decât vechii realişti.

A. R. -G.: Este exact ceea ce-am spus de nenumărate ori... Dar realist astăzi pentru epoca de astăzi.

ROMUL MUNTEANU: Aș vrea să vă rog să spuneți câte ceva în legătură cu concepția dumneavoastră despre spațiu și timp în roman, în romanul pe care-l practicați dumneavoastră.

A. R. -G.: Da, desigur. Mi-e cam greu, firește, pentru că, așa cum am mai spus, nu sînt un teoretician. Am impresia că în legătură cu «noul» roman s-au spus despre timp câteva lucruri care pot crea confuzie. De pildă, că timpul a devenit în romanul actual personajul principal. Eu cred că, dimpotrivă, timpul este personajul principal al romanului balzacian, pentru că timpul este cel care-l desăvîrșește pe om. Am pomenit mai adineaori de destin. Timpul era cel care-i dădea omului sensul, semnificația umană. Eu însumi am folosit un citat din Sofocle, ca motto la *Gumele*: «Timpul care are grijă de toate, a găsit, în ciuda ta, o soluție». Firește este o concepție a destinului, și, ca să spun așa, a fatalității, pentru că acest timp e un timp prevăzut anterior — de zei. Pentru Sofocle, și-ntr-o anumită măsură pentru toată civilizația greco-creștină, timpul e o forță care-l judecă pe om și care-l desăvîrșește. În romanul modern mi se pare că nu mai există nici un fel de timp. Am vorbit despre acea «instantaneitate»; e vorba în orice caz, de un timp fără temporalitate. Ce-nseamnă un «timp fără temporalitate»? Nu e un timp propriu-zis. E un timp prezent, un prezent care nu poate niciodată constitui un trecut. E prezent sau nu e nimic...

R. M.: În spațiu...

A. R. -G.: Bine-nțeles. Există aici și acum sau nu există de loc. Și nu se acumulează niciodată pentru a alcătui un trecut, amintire sau memorie. E normal să-nțelegem în roman această noțiune de timp, care are o anume legătură și cu experiențele științifice moderne, de psihologie și de fizică, actuală, pentru că și în romanul din secolul al XIX-lea se puteau întîlni ideile filosofice sau științifice ale epocii, mai devreme sau mai târziu, asta n-are importanță, pentru că adeseori poezia prevestește știința. Toate aceste dezbateri despre spațiu și timp în roman au fost la-nceput falsificate datorită anumitor confuzii. Pentru mine, ceea ce rămîne este acea «instantaneitate» legată gramatical de folosirea timpului prezent. Perfectul simplu, care-a fost ani de zile timpul povestirii în literatura franceză, în secolul al XIX-lea, de pildă, este, după cum l-a definit Roland Barthes, «timpul cauzelor judecate». Evident, timpul absurdității este perfectul compus, iar timpul actual, timpul care pare să fie privilegiat în roman, în «noul roman», este prezentul indicativ. Formula a fost folosită, cred, puțin pejorativ.

HORIA BRATU: Dacă dumneavoastră contestați orice fel de interpretare privitoare la procesul de creație, orice sens premeditat, eu, ca cititor, mă folosesc de interpretări și le transform în ipoteze de lectură. Ieri ați tras câteva focuri împotriva metafizicii, împotriva mulțimii de sensuri, atribuite romanelor dumneavoastră, afirmînd că vi se pare că ați avea de-a face cu interpreți care vor să umple niște goluri. Dar, în calitate de cititor, nu pot să fac abstracție de faptul că în roman există o intrigă, o interpretare, chiar dacă nu e premeditată, chiar dacă a fost concepută ca atare de autor.

A. R. -G.: Aveți dreptate cînd arătați că poziția cititorului este fără îndoială esențială în procesul consumului artistic. Am impresia că și poziția cititorului s-a schimbat. Lumea asta gata făcută pe care secolul al XIX-lea o furniza cititorilor lui, era o lume care, într-un anume sens, n-avea nevoie de lectură. Mi se pare că romanul secolului al XIX-lea, era un roman terminat, închis, care n-avea nevoie de cititor. Cred că opera modernă, fie ea pictură, fie roman, fie film, acordă cititorului, spectatorului, un loc foarte important pe care aproape l-aș numi primul loc.

Lumea așa cum este ea exprimată, « vorbită » de scriitor, de poet în general, este o lume în mișcare, care are nevoie de-o altă persoană, are nevoie de celălalt, ca să se poată împlini, desăvârși. E destul de greu să explic, dar am impresia că o carte ca *Gelozia* are mai multă nevoie de cititor decât *Eugénie Grandet*, de pildă. Am impresia că dacă n-ar exista un cititor care s-o refacă, *Gelozia* ar fi o carte care n-ar exista. Adică vreau să spun că eu astăzi îi cer cititorului meu sau spectatorului filmelor mele un gest creator care, la urma urmelor, e foarte asemănător cu gestul meu, în momentul în care creez opera respectivă. Pe cînd, acum o sută-două de ani, consumatorului de romane i se cerea o anumită pasivitate. Eu acord o mare importanță acestei participări creatoare. Dumneavoastră îmi spuneți că această participare — creatoare sau nu — se bazează oricum pe o concepție despre lume pe care cititorul și-o face dinainte. O cere dinainte. Aș răspunde: nu tocmai.

H. B.: O concepție care depășește întotdeauna proiectul creator.

A. R. -G.: Da... O concepție care depășește întotdeauna intenția creatoare. Cu alte cuvinte, cititorul adaugă ceva operei. Datorită lui, cititorului, există structura acestei opere.

H. B.: Structura operei este dată de cititor.

A. R. -G.: Dar nu cred că această structură este fixată dinainte, este dată de un sistem prestabilit al cititorului. Bineînțeles și cititorul și scriitorul caută un sistem propriu. Dar și cititorul se consacră unei cercetări, unei căutări proprii în vederea descoperirii unui sistem propriu.

H. B.: Cititorul caută în procesul lecturii existența unui sens, a unei intrigi.

A. R. -G.: Cred că cititorul e mai mult sau mai puțin condiționat, determinat de legătura lui cu formele trecute, e cu atât mai legat de aceste forme cu cît are o cultură mai mare. Firește că un cititor deosebit de cultivat, care cunoaște, de pildă, bine (aș zice chiar prea bine) romanele secolului trecut, va trebui să se ostenească mai mult ca să se poată dezbăra de această condiționare. Dar am impresia că la cei tineri, mai cu seamă la tinerii spectatori de cinema, există o disponibilitate mai mare; am impresia că ei nu sînt de fel condiționați de aceste structuri preexistente.

Și primul roman pe care l-am publicat, *Gumele* și, poate mai mult decât acesta, și romanul scris anterior, *Un regicid*, inedit încă, sînt pentru mine niște romane fantastice, la fel ca *Marlenbad*. Am impresia că mai cu seamă modul de lectură s-a schimbat. În ceea ce mă privește, acord o mare atenție dialogului cu critica, fie că este laudativă sau nu, citesc întotdeauna articolele despre cărțile moderne și despre ale mele în special și cred că, într-adevăr, se stabilește un anumit dialog între critică și scriitor. Mi se pare că am tendința de-a accentua în cărțile noi ceea ce s-a văzut mai puțin în cele vechi, și nu ceea ce tocmai a fost « descoperit » de cititori. Aș cita, de exemplu, « virajul » care a avut loc pentru mine între *În Labirint* și *Casa de rendez-vous*. În *Labirint* metafizica « s-a-nfundat », și cartea a avut un mare succes, dar un succes care mi se părea cam suspect, pentru că soldatul cu pricina, care se rățăcea în zăpadă, a fost considerat deosebit de emoționant. Îmi aduc aminte că, într-un congres internațional, romancierul sovietic Bondarev a citat cartea ca pe unul dintre cele mai izbutite exemple de realism socialist, așa cum îl concepea el. Chiar fără să meargă atît de departe, mulți critici francezi au exclamat: « Ah, ce minunată carte metafizică ! ». Și asta m-a cam șocat ! Drept care, imediat după aceea, am scris o carte care, dezvoltă aceleași structuri, de construire pe elemente absolut superficiale, pentru că superficialității nu i se putea pune-n cîrcă metafizica. Niște desene de film animat: *Casa de rendez-vous* în loc să se petreacă într-un decor de zăpadă tragică, pe care-am

putea-o numi o zăpadă «adjectivă» — vorba lui Roland Barthes — se petrece într-un Honkong de James Bond sau de prospect de companie aeriană. Cartea a avut și ea mult succes, dar trebuie să vă spun că n-a avut același gen de succes ca *Labirintul*. S-a spus: «A, e foarte inteligentă, foarte amuzantă, dar, din nenorocire, n-are profunzimea *Labirintului*!» La care am răspuns: «Da, într-adevăr, din fericire!».

NINA CASSIAN: Ați spus că realiții aleg din realitate elemente de care au nevoie pentru a exprima realitatea în loc să se exprime pe ei înșiși. Dumneavoastră ce alegeți, care sînt criteriile selectivității dumneavoastră?

A. R. -G.: Fără-ndoială că există o selecție, dar criteriile nu le cunosc nici eu. Totul se petrece ca și cum aș căuta eu însumi aceste criterii. Cu alte cuvinte opera însăși ridică problema pe care o ridicăți dumneavoastră. Experiența s-a făcut adeseori cu scriitorii care preconizau automatismul. Îl cunoașteți cu toții pe Raymond Roussel și știți că-și alegea temele cu ajutorul unui ac înfipit într-un dicționar. Deschidea la întâmplare, înfigea acul, își începea povestirea cu exact cuvîntul care fusese perforat. Cititorii pasionați, Michel Leiris, de pildă, sau psihanalisti au remarcat că sistemul acesta definit cum am spus mai înainte, era surprinzător de coerent. Dacă era vorba de hazard, atunci înseamnă că era probabil «hazardul obiectiv» de care vorbea André Breton. Bineînțeles că ne alegem temele, dar nu știm cum; și aici e vorba numai și numai de sensibilitate.

N. TERTULIAN: Aș dori să vă pun o întrebare. Care este opinia dumneavoastră despre scriitorii care urmează o altă direcție decît a dumneavoastră, în literatura contemporană? Există în literatura actuală, și nu numai în cea franceză, scriitori care nu sînt întru totul de acord cu estetica «noului roman».

A. R. -G.: Poziția mea față de ceilalți e dublă: în principiu, consider că drumurile literaturii sînt multiple. Dar, în practică, manifest o asemenea pasiune pentru direcția pe care mi-am ales-o, încît, evident, faptul ăsta îmi pune niște ochelari de cal care mă împiedică să le văd pe celelalte. Sătre a spus: «Cînd alegi, alegi pentru toată lumea». Și este limpede că afirmația este adevărată în toate domeniile, și, mai cu seamă, în acel al creației artistice. E clar că, dintr-un punct de vedere pasional, am tendința să aleg ceea ce am ales, și pentru dumneavoastră. Știu, firește, că nu-i adevărat. Dintr-un punct de vedere teoretic știu că e fals și că literatura nu evoluează așa cum am eu aerul să cred. Știu că există o mulțime de căi și că numai după aceea, Istoria cu l mare va putea să spună care a fost mișcarea, direcția. Știu că, în ceea ce mă privește, îi citesc cu interes destul de scăzut pe Saul Bellow, pe Norman Mailer sau pe ceilalți scriitori americani, cu mult mai puțină pasiune decît i-am citit acum douăzeci de ani pe cei din generația precedentă. Dar, în fine, știu că nu e decît cazul meu, un caz personal. Într-adevăr lecturile astea nu mă pasionează. Nu sînt critic literar, deci n-am nevoie să fiu drept cu alții. Poate că e o infirmitate, dar, în același timp, lupta e anevoioasă și dacă ar mai trebui să-i recunoaștem și adversarului drepturile, unde-am ajunge? Aș mai adăuga ceva: că scriitorii aceștia care descind în mod firesc din curentul secolului al XIX-lea au fost cuprinși ei înșiși — știu asta — de bănuială, de îndoială. Posed o colecție de scrisori pe care mi le-au trimis cîțiva mari scriitori — al căror nume l-am «uitat» — scriitori care-mi semnaleză că, oricît nu mi-ar veni mie să cred, ei înșiși își pun aceste întrebări fundamentale. Și e interesant cîne și le pune, chiar dacă autorul cu pricina refuză să răspundă la ele în cărțile lui. Și cred că, și în cazul în care autorul își închipuie că nu răspunde, numai faptul că a fost contaminat de bănuială, de îndoială, îl obligă neapărat să perceapă, să considere realitatea altfel. Cu alte cuvinte sînt convins că am dreptate.

ALAIN ROBBE-GRILLET



ÎN LABIRINT

roman

Acum sînt singur aici, la adăpost. Afară plouă, afară mergi prin ploaie cu capul plecat, ocrotindu-ți ochii cu mîna și totuși privind înainte, la cîțiva metri înainte, cîțiva metri de asfalt ud; afară e frig, suflă vîntul printre crengile negre, despuiate; suflă vîntul printre frunze, mișcînd crengile toate într-o legănare, într-o legănare, o legănare care își azvîrle umbra pe albul zgrunțuros al zidurilor. Afară e soare, nu-i nici un arbore, nici un arbust să dea puțină umbră, și mergi în plin soare ocrotindu-ți ochii cu mîna și tot privind înainte, doar cîțiva metri înainte, cîțiva metri de asfalt prăfuit pe care vîntul desenează linii paralele, furci, spirale.

Aici soarele nu intră, nici vîntul, nici ploaia, nici praful. Praful fin care întuneacă luciul suprafețelor orizontale, lemnul lăcuit al mesei, podeaua ceruită, marmura căminului, a scrinului, marmura crăpată a scrinului, praful e chiar de aici din cameră: poate din crăpăturile podelei sau mai degrabă ale patului, sau din perdele, sau din cenușa căminului.

Pe lemnul lăcuit al mesei, praful a însemnat locul ocupat cîva timp — cîteva ore, cîteva zile, minute, săptămîni — de mici obiecte mutate după aceea, a căror bază a lăsat pentru un timp o urmă distinctă, un cerc, un pătrat, un dreptunghi, ori alte forme mai complicate, unele dintre ele întretîindu-se pe alocuri, estompate încă de pe acum sau parcă șterse pe jumătate de o cîrpă.

Cînd conturul e destul de precis și îngăduie să recunoști cu certitudine forma, găsești ușor și obiectul, ceva mai încolo. Astfel, dira aceea circulară a fost desigur lăsată de scrumiera de sticlă așezată chiar alături. La fel, ceva mai încolo, pătratul din colțul stîng al mesei corespunde piciorului unei lămpi de bronz așezată acum în colțul din dreapta: un soclu pătrat, cam de vreo doi centimetri, pe care se sprijină un disc de aceeași grosime purtînd în centru o coloană catelată.

Pe tavan, abajurul proiectează un cerc de lumină. Dar nu un cerc întreg: una din margini e tăiată, la limita plafonului, de peretele vertical și anume de cel din spatele mesei. Peretele acesta, spre deosebire de ceilalți trei, acoperiți în întregime cu tapet, e ascuns de sus și pînă jos și aproape în toată lățimea lui de perdele roșii, groase, făcute dintr-o țesătură grea, catifelată.

Afară ninge. Pe asfaltul întunecat al trotuarului vîntul alungă cristalele mici și uscate ce se depun după fiecare rafală formînd linii albe, paralele, furci, spirale, repede împrăștiate, luate de vîrtejuri, alungate pe suprafața solului, apoi iar împietrite, formînd din nou alte spirale, volute, ondulații bifurcate, mișcătoare arabescuri repede împrăștiate. Mergi cu capul plecat ceva mai mult, cu mîna lipită de frunte să apere

Povestirea aceasta e o ficțiune, nu o mărturie. Ea descrie o realitate care nu-i neapărat aceea pe care o cunoaște cititorul din propria sa experiență: astfel, infanteriștii din armata franceză nu-și poartă numărul matricol pe gulerul mantalei. Tot așa, Istoria recentă a Europei Occidentale n-a înregistrat nici o bătălie importantă la Reichenfels, sau prin împrejurimi. Și totuși e vorba de o realitate strict materială, adică nu pretinde să aibă o valoare alegorică. Cititorul e rugat așadar să nu vadă în ea decît lucrurile, gesturile, vorbele, evenimentele care-i sînt aduse la cunoștință și să nu caute să le dea o mai mare sau mai mică semnificație decît cea propriei sale vieți ori propriei sale morți.

A.R.-G.

ochii, lăsînd vederii doar cîțiva centimetri din solul pe care calci, cîțiva centimetri de cenușiu, unde unul după altul picioarele apar și se retrag, unul după altul, rînd pe rînd.

Totuși zgomotul sacadat al tocurilor de metal pe asfalt, apropiindu-se de fiecare dată din susul străzii dreptunghiulare, tot mai limpede răsunînd în noaptea clară, împietrită de ger, zgomotul tocurilor nu poate ajunge pînă aici, și nici vreun alt zgomot de afară. Strada e prea lungă, perdelele prea groase, casa prea înaltă. Nici un zvon, nici chiar înfundat, nu străbate prin pereții camerei, nici o trepidație, nici un curent de aer, și, în tăcere, particule minuscule, abia vizibile la lumina abajurului, coboară lent, vertical, mereu cu aceeași viteză, și praful fin, cenușiu se așterne în strat uniform pe podea, pe cuvertură, pe mobile.

Pe podeaua ceruită, papucii de pîslă au desenat luctoare poteci, de la pat la scriu, de la scriu la cămin, de la cămin la masă. Iar pe masă, deplasarea obiectelor a tulburat continuitatea poighitei de praf: aceasta, mai mult sau mai puțin groasă, după vechimea suprafețelor, ici-colo e chiar întreruptă de tot: astfel, la margine, un pătrat de lemn lucios, parcă trasat cu trăgătorul, ocupă colțul din stînga, dar nu chiar în unghiul mesei, ci paralel cu muchiile sale, cam cu zece centimetri mai încoace. O latură a pătratului măsoară cam cincisprezece centimetri. Lemnul brun-roșcat, lucește aici, ferit aproape de orice depuneri.

Spre dreapta, o formă simplă, mai estompată, din nou acoperită în mai multe zile de sedimentare, se mai poate totuși desluși; dintr-un anumit unghi devine destul de clară ca să-i poți urmări, fără prea multă șovăire, conturul. E un fel de cruce: un corp alungit de mărimea unui cuțit de masă, dar mai lat, ascuțit la un capăt și ușor umflat la celălalt, tăiat perpendicular de o bară transversală mult mai scurtă; aceasta din urmă se compune din două prelungiri în formă de flăcără dispuse simetric de o parte și de alta a axei principale, exact la baza părții mai umflate, adică aproximativ la trei sferturi din lungimea totală. Ai spune că-i o floare, proeminența terminală reprezentînd o corolă alungită, închisă la capătul tulpinei, cu două frunzulițe laterale dedesubt. Sau poate că-i o figurină vag omenească: un cap oval, două brațe foarte scurte, iar corpul terminat ascuțit în partea de jos. Ar mai putea fi un pumnal cu mînerul tăiat de garda unei puternice lame cu două tășuri.

Și mai la dreapta, în direcția indicată de tulpina florii, ori virful pumnalului, un cerc, abia aburit, are o margine nițel știrbită de un al doilea cerc de aceeași mărime, acesta nefiînd redus la proiecția sa pe masă: scrumiera de sticlă. Vin pe urmă niște linii nesigure, încrucișate, fără îndoială urmele a tot felul de hîrtii, a căror deplasare succesivă a încălțit figura foarte deslușită pe alocuri, sau dimpotrivă voalată de griuri, iar în altă parte ștearsă, mai mult de jumătate, parcă de o cîrpă.

Dincolo se înalță lampa, în colțul drept al mesei: un soclu pătrat cu latura de cincisprezece centimetri, un disc cu același diametru, o coloană canelată purtînd un abajur întunecat de formă ușor conică. Pe cercul de deasupra al abajurului, o muscă se deplasează încet, într-o mișcare continuă. În tavan, se proiectează umbra deformată la care nu mai recunoști nici un element din insecta de la început: nici aripile, nici corpul, nici piciorușele; întregul s-a transformat într-o simplă trăsătură filiformă, o linie frîntă, neînchisă, ca un hexagon căruia i-ar lipsi una din laturi: imaginea filamentului incandescent al becului electric. Acest mic poligon deschis atinge, prin unul din unghiurile sale, marginea dinăuntru a vastului cerc de lumină produs de lampă. Aici se deplasează încet, dar într-o mișcare continuă, de-a lungul întregii circunferințe. Cînd ajunge la peretele vertical, dispare în cutele perdelei grele și roșii.

Afară ninge. Afară a nins, ninge, afară ninge. Fulgi deși coboară încet, într-o cădere uniformă, neîntreruptă, verticală — căci nu e nici măcar o adiere în aer — prin fața înalțelor fațade cenușii, împiedicîndu-te să deslușești așezarea, alinierea acoperișu-

rilor, felul deschizăturilor. Trebuie să fie şiruri de ferestre, toate semănând între ele, care se repetă la toate nivelele, de la un capăt la altul al străzii rectilinii.

O intersecţie în unghi drept scoate la iveală o a doua stradă foarte asemănătoare: acelaşi caldarîm fără maşini, aceleaşi faţade înalte şi cenuşii, aceleaşi ferestre închise, aceleaşi trotuare pustii. În colţul trotuarului, un felinar de gaz aprins în plină zi. Dar e o zi fără strălucire care face ca totul să pară searbăd şi palid. În locul spectaculoaselor perspective, cărora aceste şiruri de case ar fi trebuit să le dea naştere, nu e decît o înfrumuseţare de linii fără sens, iar zăpada continuă să cadă lipsind peisajul de orice relief, ca şi cum această privelişte confuză ar fi pictată prost, cu o falsă asemănare, pe un zid gol.

La limita peretelui şi a tavanului, umbra muştei, imagine îngroşată a filamentului din becul electric, reapare şi îşi urmează circuitul pe marginea cercului alb, violent luminat de lampă. Viteza ei este mereu aceeaşi: slabă şi constantă. În zona întunecată care se întinde spre stînga, iese în evidenţă un punct luminos, corespunzînd unei găuri mici şi rotunde în pergamentul întunecat al abajurului; nu e tocmai un punct, ci o linie frîntă subţire, neînchisă, un hexagon regulat căruiu îi lipseşte o latură: o nouă imagine mărită, de astă dată fixă, a aceleiaşi surse de lumină, acelaşi fir incandescent.

Tot aşa e şi filamentul unei lămpi identice, sau ceva-ceva mai mare, care luminează degeaba la răscrucea a două străzi, închisă în colivia sa de sticlă, susţinută de un picior de fontă, bătrîn felinar de gaz cu ornamente demodate devenit lampadar electric.

În jurul bazei conice a suportului de fontă, lărgită ca o pilnie către sol, înconjurate de cîteva inele mai mult sau mai puţin proeminente, se răsucesc ramuri subţiri de iederă abstractă în relief: tulpini ondulate, frunze palmate cu cinci lobi ascuţiţi şi cinci nervuri foarte vizibile, pe care vopseaua neagră coajindu-se lasă la iveală metalul ruginit. Ceva mai sus, un şold, un braţ, un umăr se sprijină de trunchiul felinarului. Omul e îmbrăcat într-o mantă militară de nuanţă cam dubioasă, uzată, bătînd în verde ori în kaki. Chipul îi e de o culoare cam cenuşie; e tras la faţă şi face impresia că e grozav de obosit; probabil însă că la această impresie contribuie în mare măsură şi barba de mai mult de o zi. Aşteptarea prelungită, atîta vreme nemîşcat în frig, au făcut de asemenea să i se decoloreze obrajii, fruntea, buzele.

Pleoapele sînt cenuşii, ca şi restul feţei; închise. Capul e aplecat în faţă. Privirea e îndreptată în jos, adică spre marginea trotuarului acoperit de zăpadă, din faţa felinarului, şi a bocancilor mari cu bot rotund, din piele grosolană cu zgîrieturi şi tot felul de alte urme de lovături, mai mult sau mai puţin acoperite de cremă neagră. Stratul de zăpadă nu e atît de gros ca să se afunde sub picioare, aşa că tălpile încălţărilor aproape că stau aşezate la nivelul suprafeţei albe ce se întinde în jurul lor. La marginea trotuarului, această suprafaţă e neîntinată de vreo urmă, lipsită de strălucire, dar intactă, egală, uşor punctată de propriile ei granulaţii. În partea de sus a ultimului inel care strînge de jur împrejur baza lărgită a felinarului, s-a adunat puţină zăpadă, formînd un cerc alb deasupra cercului negru în care se sprijină pe sol. Mai sus, fulgi de zăpadă au rămas agăţaţi şi de alte asperităţi ale conului, subliniind printr-o linie albă inelele, cum vin unele după altele, conturul din partea superioară a frunzelor de iederă precum şi toate fragmentele tulpinelor şi nervurilor orizontale sau uşor aplecate.

Dar partea de sus a mantalei a măturat cîteva din aceste grămăjoare, iar bocancii schimbîndu-şi de mai multe ori poziţia au bătătorit zăpada din imediata lor apropiere, lăsînd pe alocuri pete mai galbene, bucăţi întărite, pe jumătate ridicate, şi semnele adînci ale capetelor de la cuiele rînduite cîte cinci. În faţa scrinului, papucii de pîslă au desenat în praf o largă zonă strălucitoare, şi o alta dinaintea mesei, în locul pe care se cuvenea să-l ocupe un fotoliu de birou, un taburet, sau un scaun oarecare. De la una la cealaltă e trasă o potecă de parchet lucitor; un al doilea drum duce de la masă

la pat. Paralel cu zidul caselor, ceva mai aproape de acesta decât de rigola străzii, un drum drept marchează de asemeni trotuarul acoperit de zăpadă. De un cenușiu-gălbui din pricina pașilor unor personaje acum dispărute, drumul trece între lămpadarul aprins și ușa ultimului imobil, apoi cotește în unghi drept și apucă mai departe pe strada perpendiculară, continuându-se, de la un capăt la altul; mereu de-a lungul fațadelor, cam la trei sferturi din lățimea trotuarului.

Apoi alt drum duce de la pat la scria. De acolo, fîșia îngustă de parchet lucitor se întinde de la scria spre masă, unind cele două largi cercuri neprăfuite, se curbează puțin pentru a trece mai aproape de cămin, prin a cărui ușiță de la cenușar, se vede o grămăjoară de cenușă și nici un fel de grătar. Marmura neagră a căminului, ca și tot restul, e din nou acoperită de praf cenușiu. Dar stratul de praf e mai subțire decât pe masă sau pe podea și e așternut uniform pe toată suprafața plăcii căminului; nici un obiect nu se află aici și doar unul singur și-a lăsat urma, deslușită și neagră, chiar în mijlocul dreptunghiului. E aceeași cruce cu patru brațe: unul alungit și ascuțit la vîrf, altul mai scurt și oval în prelungirea primului și două foarte mici în formă de flacără, înfipte perpendicular de fiecare parte.

Un motiv analog împodobește și tapetul pereților. E o hîrtie palid cenușie, vîrstată vertical de dungi ceva mai închise; între dungile închise, pe mijlocul fiecărei dungi de culoare deschisă, aleargă un șir de mici desene, toate identice, de un cenușiu foarte închis: o florică, un soi de țintă, sau o torță minusculă al cărei mîner e format din ceea ce era mai adineaori lama unui pumnal, mînerul acestui pumnal constituind acum flacăra, iar cei doi apendici laterali în formă de flacără, care erau garda pumnalului, reprezintă de astă dată o cupă mică ce împiedică materiile care ard să se scurgă de-a lungul mînerului.

Aceasta însă ar putea fi mai curînd un fel de torță electrică, pentru că extremitatea a ceea ce se cuvine să producă lumina e bine rotunjită, ca un bec lunguiet, în loc să fie ascuțită la vîrf ca o flacără. Motivul, reprodus de mii de ori, de sus și pînă jos pe pereții de jur împrejurul camerei, e o simplă siluetă de mărimea unei insecte mai mari, colorată într-o nuanță uniformă, așa încît e greu s-o analizezi: nu poți desluși nici un relief și nici măcar filamentul incandescent care trebuie să se afle în interiorul becului. De altfel becul e ascuns după abajur. Nu se poate vedea decât în tavan imaginea filamentului său: un mic hexagon întrerupt, detașîndu-se printr-o linie luminoasă pe fondul umbrat, iar mai încolo spre dreapta, un mic hexagon identic, însă mobil, detașîndu-se ca o umbră chinezească pe cercul de lumină proiectat de lămpă, înaintînd lent, cu aceeași viteză, de-a lungul curbei interioare, pînă cînd, ajuns la peretele vertical, dispare.

Soldatul poartă sub brațul stîng un pachet. Brațul drept, de la umăr pînă la cot, și-l sprijină de felinar. Are capul întors înapoi spre stradă și i se vede barba nerasă și numărul matricol de pe gulerul mantalei, cinci sau șase cifre negre într-un romb roșu. În spate, ușa imobilului din colțul străzii nu-i închisă de tot — dar nici căscată, ci batanta mobilă e împinsă exact pînă lîngă canatul fix, mai îngust, lăsînd probabil între ei un interstițiu de cîtiva centimetri, o dungă verticală de întuneric. Pe dreapta se înșiră ferestrele parterelor, a căror succesiune nu-i întreruptă decât de ușile imobilelor, ferestre identice și uși identice, asemănătoare ferestrelor prin forma și dimensiunile lor. O singură prăvălie nu vezi de la un capăt la celălalt al străzii.

Pe stînga ușilor rău închise, nu sînt decât două ferestre, pe urmă colțul casei, apoi în direcție perpendiculară o nouă înșiruire de ferestre și uși identice, care par să fie imaginea celor dintîi, ca și cum ar fi fost așezată acolo o oglindă, făcînd un unghi obtuz (un unghi drept pe jumătate mărit printr-un alt unghi drept) cu planul fațadelor; și se repetă iarăși aceeași serie: două ferestre, o ușă, patru ferestre, o ușă etc... Prima ușă se întredeschide într-un coridor întunecos, lăsînd între cele două batante

inegale un interval negru destul de larg cît să se strecoare pe acolo un om ori cel puțin un copil.

În fața ușii, pe marginea trotuarului, e aprins un felinar, cu toate că e încă ziuă. Dar lumina îndoienică, palidă și difuză, a acestei priveriști de zăpadă îngăduie luminii becului electric să se impună de la prima vedere: cam prea strălucitoare, cam prea galbenă, cam prea localizată. De piciorul felinarului stă sprijinit un soldat cu capul gol, fața plecată, mîinile amîndouă ascunse în buzunarele mantalei. Sub brațul drept, are un pachet învelit în hîrtie cafenie, un fel de cutie de pantofi, cu o sfoară albă înnodată desigur cruciș; dar nu se vede decît o parte a sforii, aceea care înconjură cutia în lung, cealaltă parte, dacă există, fiind ascunsă de mîneca mantalei. Pe mînecă, în dreptul cotului, sînt mai multe dire întunecate, poate urme de noroi proaspăt, sau de vopsea, sau de păcură. Acum, cutia învelită în hîrtie cafenie se află pe scrin. Nu mai are sfoara aceea albă, iar hîrtia de împachetat, îndoită cu grija peste mica latură a paralelipipedului se cascadează ușor formînd un cioc bine conturat îndreptat în jos. În locul acesta, marmura scrinului prezintă o crăpătură alungită, nu prea sinuoasă, care trece pieziș pe sub un colț al cutiei și atinge peretele către mijlocul mobilei. Exact deasupra e agățat un tablou.

Tabloul cu ramă de lemn lustruit, hîrtia dungată de pe perereți, căminul cu cenușă îndesată, masa-birou și lampa sa cu abajurul opac, și scrumiera de sticlă, perdelele roșii grele, marele pat-divan acoperit cu aceeași stofă roșie și catifelată, în sfîrșit scrinul cu cele trei sertare, marmora crăpată, pachetul cafeniu pus deasupra, iar și mai sus, tabloul și liniile verticale cu micile insecte care urcă pînă în tavan.

Afară cerul e la fel de albicios și posomorît. E încă ziuă. Strada e pustie: nici o mașină pe șosea, nici un trecător pe trotuare. A nins; și zăpada încă nu s-a topit. Formează un strat destul de subțire — cîțiva centimetri — însă perfect uniform, care acoperă toate suprafețele orizontale cu o aceeași culoare albă, palidă și neutră. Singurele urme pe care le poți observa sînt potecile rectilinii, paralele cu șirurile de imobile și cu rigolele încă bine vizibile (ba chiar mai deslușite din pricina bordurii verticale, rămasă neagră) și împărțind trotuarele în două fșii inegale pe toată lungimea lor. La răscruce, lângă piciorul unui felinar, un mic rond de zăpadă bătătorită e de aceeași nuanță gălbuie ca și îngustele poteci de-a lungul caselor. Ușile sînt închise. La ferestre, nici o siluetă lipită de geamuri sau măcar estompată mai în fund, în adîncimea odăilor. Platitudinea acestui decor te face de altfel să crezi că nu mai e nimic în dosul geamurilor, în dosul ușilor, în dosul fațadelor. Și scena toată rămîne pustie: nici un bărbat, nici o femeie, nici măcar un copil.

Tabloul, în rama lui de lemn lucios, reprezintă o scenă de cîrciumă. E o gravură în alb-negru datînd din secolul trecut, sau o bună reproducere. Un mare număr de personaje umple toată scena: o mulțime de consumatori, stînd jos sau în picioare, și, mult spre stînga, patronul cocotat nițel în spatele tejghelei.

Patronul e un om voinic, cu chelie și șorț. Stă aplecat înainte, sprijinindu-se cu amîndouă mîinile de marginea tejghelei, povîrnit peste cele cîteva pahare pe jumătate pline, cu umerii săi masivi curbați către un mic grup de tîrgoveți în haine pînă la genunchi sau redingote, care fac impresia că se află în timpul unei discuții însuflețite; stînd în picioare, în diferite atitudini, majoritatea dintre ei sînt pe punctul de-a face cu brațele gesturi foarte largi, care angajează uneori corpul întreg și, fără îndoială, foarte expresive.

În dreapta, adică în centrul tabloului, mai multe grupuri de băutori sînt așezate în jurul unor mese dispuse la întîmplare, mai degrabă îngrămădite unele într-altele, într-un spațiu prea mic ca să încapă atîta lume. Aceștia fac și ei gesturi nesăbuite și violente strîmbături ale feței, dar mișcările și mimica lor sînt încremenite prin desen,

Întrerupte, oprite brusc în plin avînt, ceea ce face ca semnificația lor să fie și ea foarte nesigură; mai ales că vorbele care țînesc din toate părțile au fost parcă absorbite de un perete gros de sticlă. Unele personaje, tirite de patimă, s-au ridicat pe jumătate de pe scaunele ori băncile lor, își întind brațul peste capetele celorlalți către un interlocutor aflat mai departe. Peste tot minile se înalță, gurile se deschid, busturile și gîturile se răscusc, pumnii se strîng, lovind în masă sau clătîindu-se amenințător în gol.

În capătul din dreapta, o masă de oameni, aproape toți îmbrăcați ca niște muncitori, la fel cu cei așezați la mese, stau cu spatele la aceștia, înghesuindu-se unii pe alții să privească un afiș ori o imagine afișată pe perete. Puțin mai în față, între cei întorși cu spatele și primul rînd de băutori răsuciți în celălalt sens, un copil e așezat chiar pe podea printre picioarele cu pantaloni mototoliți, printre pantofii grosolani care calcă apăsător și încearcă să înainteze prin stînga sa; în partea cealaltă, e oarecum ocrotit de o bancă. Copilul e înfățișat din față. Are amîndouă picioarele îndoite sub el, ține în brațe strîns o cutie mare, ceva asemănător cu o cutie de pantofi. Nimeni nu se ocupă de el. Poate că a fost răsturnat într-o busculadă. În plus, nu departe de acolo, în prim plan, se află un scaun răsturnat pe podea.

Mai la o parte, despărțiți de mulțimea care-i înconjoară printr-o zonă neocupată — îngustă desigur, dar suficientă pentru ca izolarea lor să fie vădită, suficientă în orice caz pentru a-i semnaliza privirii cu toate că sînt situați în ultimul plan — trei soldați așezați la o măsuță, penultima dinspre fund pe dreapta, se deosebesc net, prin imobilitatea și întepeneala lor, de civilii care umplu sala. Soldații își țin capul drept, minile așezate pe un fel de mușama, în carouri; n-au pahare dinainte. Sînt singurii care au pe cap o bonetă soldățească nu prea țuguată la cele două capete. Departe în fund, ultimii clienți sînt mai mult ori mai puțin amestecați cu cei care stau în picioare, într-o învălmășeală tumultuoasă desenată de altfel mai liber. Dedesubtul stampel, pe marginea albă, e caligrafiată cu caractere englezești o legendă: « Înfîngerea de la Reichenfels ».

Dacă privești mai atent îți dai seama că izolarea celor trei soldați nu se datorește atît spațiului neînsemnat care se află între ei și mulțime, cît direcției privirilor dimprejur. Siluetele din fund au toate aerul că vor să treacă — mai bine zis să încerce, căci nu-i de loc ușor — în partea stîngă a tabloului, unde probabil se află o ușă (dar această ieșire ipotetică nu se poate vedea în desen din cauza unui șir de cuiere încărcate de pălării și veșminte); toate capetele privesc drept înainte (adică spre cuiere), în afară de cîteva, ici-colo, care se întorc să vorbească cuiva aflat mai în spate. Mulțimea îngrămădită în partea dreaptă privește numai spre peretele din dreapta. Băutorii care sînt așezați la mese sînt întorși într-un mod firesc, în fiecare cerc, către centrul grupului, sau către un vecin chiar de alături. Cît privește tîrgoveții din fața tejghelei spre care patronul se apleacă fără să se sinchisească de ceilalți clienți, pe aceștia nu-i interesează decît propria lor conversație. Între diferitele grupuri circulă numeroși înși care încă nu s-au fixat, dar e vădit că au de gînd să adopte curînd una din atitudinile între care au de ales: să meargă să privească afișele, să se așeze la una din mese ori să se ducă în spatele cuierelor; e de ajuns să-i privești o clipă ca să-ți dai seama că s-au și hotărît ce vor face de acum înainte; și ca și în interiorul grupurilor nu citești pe nici o figură, în nici o mișcare șovăială, perplexitatea, frămîntarea lăuntrică ori închiderea în sine. Dimpotrivă, cei trei soldați sînt parcă părăsiți. Nu discută între ei; nimic precis nu-i interesează: nici afișul, nici sticla, nici cei din jur. N-au nimic de făcut. Așa cum stau — unul din față, unul din profil, ultimul din trei sferturi — se pare că atenția nu le e îndreptată asupra unui aceluiași lucru. Primul, singurul ale cărui trăsături sînt pe de-a întregul vizibile, are privirea fixă, goală, fără expresie.

Contrastul dintre cei trei soldați și mulțime e și mai accentuat de liniile nete, precise, trase cu o minuție mult mai mare decît la personajele așezate în același plan.

Artistul i-a înfățișat cu atîta grijă pentru amănunt și cu atîta forță în desen de parcă ar fi fost așezați în partea din față a scenei. Compoziția e însă așa de stufoasă încît la început nu-ți dai seama. Mai ales figura care, așezată cu fața, a fost astfel dreașă că pare fără nici o legătură cu dramul de sentiment cu care a fost încărcată. Pare lipsită de orice gînd. Nu-i decît o figură ostentivă, slăbită, care pare și mai slăbită din cauza bărbii nerase de mai multe zile. Slăbiciunea asta, umbrele care-i subliniază trăsăturile fără ca astfel să se scoată în relief nici cea mai mică particularitate demnă de luat în seamă, fac totuși și mai evidentă strălucirea ochilor larg deschiși.

Mantaua militară e încheiată pînă la guler, unde se află numărul matricol, de-o parte și de alta, înscris într-un romb de stofă aplicată. Pe cap boneta e așezată drept, ascunzînd tot părul tuns foarte scurt, judecînd după tîmple. Stă jos, țeapăn, cu palmele așezate pe masa acoperită de o mușama în carouri albe și roșii.

A isprăvit de mult paharul. Nu pare să aibă de gînd să plece. Totuși în jurul său, cafeneaua s-a golit, au plecat și ultimii clienți. Lumina a scăzut, patronul stinsese aproape toate lămpile, înainte de a părăsi și el încăperea.

Cu ochii larg deschiși soldatul continuă să-și ațintască privirea în zona de penumbră dinaintea sa, la cîțiva metri înaintea sa, acolo unde se află copilul nemișcat și țeapăn ca și el, în picioare, cu brațele de-a lungul trupului. Dar soldatul parcă nici nu l-ar vedea pe copil — nici pe copil, nici nimic altceva. Arată ca și cum ar fi adormit de oboseală, așezat la masă cu ochii larg deschiși.

Primele cuvinte le rostește copilul. Spune: « Dormi? » A vorbit încet de tot, temîndu-se să nu-l deștepte din somn pe cel care dormea. Acesta n-a clintit. După cîteva secunde copilul repetă ceva mai tare:

— Dormi? și adaugă cu aceeași voce neutră și melodioasă puțin. Știi, nu poți dormi aici.

Soldatul n-a clintit. Copilul ar fi putut crede că e singur în sală, că doar se joacă stînd de vorbă cu cineva care nu există, sau cu o păpușă, un manechin care n-are cum să-i răspundă. Așa stînd lucrurile era într-adevăr inutil să vorbească mai tare; avea vocea unui copil care-și spune singur povești.

Dar vocea a tăcut, parcă incapabilă să se mai lupte cu tăcerea; și iarăși se așterne liniștea. Poate copilul a adormit și el.

— Nu... da... știu, spune soldatul.

Nici unul din ei n-a mișcat. Copilul e și acum în picioare, acolo în penumbră, cu brațele atîrnînd de-a lungul corpului. N-a văzut nici măcar mișcîndu-se buzele celui așezat la masă sub singurul bec rămas aprins în sală; nici cea mai ușoară clătinare din cap, nici o clipire a genelor; iar gura mereu închisă.

— Tatăl tău... începe soldatul. Apoi se oprește. De astă dată totuși buzele s-au mișcat nițel.

— Nu-i tatăl meu, spune copilul.

Și întoarce capul spre dreptunghiul negru al ușii cu geam.

Afară ninge. Fulgi mici și deși au început din nou să cadă pe caldarîmul albit. Vîntul care s-a stîrnit îl alungă orizontal și trebuie să mergi cu capul plecat, aplecat ceva mai mult, lipind mai bine de frunte mîna cu care îți aperi ochii, lăsînd loc numai atît cît să zărești cei cîțiva centimetri pătrați de zăpadă așternută subțire dar bătătorită și scîrțîind sub pași. Ajuns la o intersecție, soldatul ezită, caută cu privirea tăblițele care ar trebui să indice numele acestui drum transversal. Dar e zadarnic: tăblițele de email albastru lipsesc ori sînt așezate prea sus și noaptea e prea neagră. Iar fulgii mici și deși îl orbesc repede pe cel care se încapățînează să ridice ochii. De altfel, la ce i-ar folosi numele unei străzi în orașul acesta necunoscut.

Tot mai ezită, privește din nou înainte, apoi în urmă, drumul pe care abia a venit, marcat de șirul de lampadare electrice, și luminile lor tot mai apropiate una de alta, tot mai puțin strălucitoare, dispar în noaptea cețoasă. Apoi o ia la dreapta, pe o stradă perpendiculară și ea pustie, mărginită de case identice, și unde, destul de depărtate unele de altele, dar la intervale regulate, se înșiră aceleași lampadare a căror lumină slabă se răfringe o clipă în căderea piezișă a fulgilor.

Punctele albe, dese și repezi, își schimbă pe neașteptate direcția; trăgând linii verticale pentru câteva clipe, ajung curînd aproape de orizontală. Pe urmă brusc rămîn nemișcate și o rafală de vînt le trimite în sens invers, urmînd o linie oblică puțin înclinată dar îndreptată în partea opusă, pe care o părăsesc după două-trei secunde, fără nici o tranziție, pentru a-și regăsi direcția inițială: din nou linii paralele aproape orizontale.

Pe pervazul ferestrei s-a adunat zăpadă într-un strat inegal, subțire de tot la margine, mai gros spre fund, formînd în partea dreaptă o masă apreciabilă care acoperă tot colțul și urcă pînă la geam. Toate ferestrele parterului, una după alta, arată exact aceeași grămadă de zăpadă împinsă spre dreapta în același fel.

La răscrucea următoare, sub felinarul din colțul trotuarului s-a oprit un copil. E pe jumătate ascuns de coloana de fontă, a cărei bază mai largă îi acoperă în întregime partea de jos a corpului. Privește spre soldatul care se apropie. Nu pare stîngerit de viscol, nici de zăpada care-i albește pe alocuri veșmintele negre, pelerina și bereta. E un băiat de vreo zece ani cu o figură serioasă. Pe măsură ce soldatul înaintează, el întoarce capul în așa fel încît să-l însoțească cu privirea pînă ce ajunge în dreptul lampadarului și apoi îl depășește. Cum soldatul nu merge prea repede, copilul are timp să-l examineze bine din cap pînă-n picioare: obrazul neras, oboseala vizibilă, mantaua pătată și mototolită, mîncile fără galoane, pachetul în hîrtie muiată de apă, sub brațul stîng, mîinile amîndouă virite în buzunare, moletierele înfășurate în grabă și dezordonat, partea din spate a bocancului drept prezentînd o crăpătură pe ștaif și pe toc, lungă de cel puțin zece centimetri și atît de adîncă încît trebuie să fi străbătut pielea în toată grosimea ei; totuși încălțăminte nu-i crăpată și partea vătămată a fost dată cu cremă neagră așa că acum e de un cenușiu închis avînd aceeași culoare cu a suprafeței intacte din jur.

Omul s-a oprit. Fără să miște restul corpului, și-a întors numai capul către copilul care îl privește, aflat la trei pași acum, hașurat de nenumărate linii albe.

O clipă mai tîrziu, soldatul se rotește încet pe un picior, schițînd o mișcare în direcția felinarului. Puștiul se trage un pic mai înapoi lîngă stîlpul de fontă; și își strînge pulpanele pelerinei în jurul coapselor, pe dedesubt, fără să-și arate mîinile. Omul s-a oprit. Viscolul nu-l mai lovește drept în față, poate să-și țină fruntea ridicată fără prea mare greutate.

— Nu te teme, spune el.

Face un pas către copil și repetă un pic mai tare: « Nu te teme ».

Copilul nu răspunde. Continuă să-l privească pe soldat drept în ochi și parcă nici nu simte fulgii deși care-l fac doar să strîngă din pleoape.

— Nu știi unde se află . . .

Dar nu merge mai departe. Nu-i asta întrebarea pe care trebuie s-o pună. O pală de vînt îi lipește din nou zăpadă pe față. Scoate mîna dreaptă din buzunarul mantalei și o pune ca un ochelar de cal la tâmplă. N-are mînuși, degetele îi sînt roșii, pătate de păcură. Cînd vijelia a trecut bagă iar mîna în buzunar.

— Pe acolo unde ajungi? întrebă el.

Puștiul nu scoate o vorbă. Ochii săi l-au părăsit pe soldat și s-au ațintit spre capătul străzii, într-acolo unde omul i-a arătat printr-o mișcare a capului; acolo se văd doar luminile înșirate una după alta, din ce în ce mai apropiate, din ce în ce mai puțin strălucitoare, pierzîndu-se în noapte.

- De ce ți-e teamă, doar nu te mănînc?
- Nu, spune copilul, nu mi-e teamă.
- Atunci, spune-mi unde ajung pe acolo.
- Nu știu, spune copilul.

Și iar își întoarce ochii spre soldatul ăsta prost îmbrăcat, neras, care nu știe nici el singur unde se duce. Apoi, pe neașteptate, face stînga-mprejur, înconjoară cu agilitate stîlpul felinarului și o rupe la fugă de-a lungul caselor, pe același drum pe care apucase și soldatul, dar în sens invers. Într-o clipă a și dispărut.

În dreptul lampadarului următor lumina electrică îl luminează din nou, timp de cîteva secunde fuge mereu cu aceeași iuțeală; pulpanele pelerinei flutură în urma lui. Astfel, mai reapare odată, de două ori, în dreptul fiecărui felinar, pe urmă de loc.

Soldatul face stînga-mprejur și-și continuă drumul. Zăpada iarăși îl izbește în față.

Trece pachetul sub brațul drept, ca să-și apere cu mîna stîngă fața de vîntul care, din partea aceea, suflă cu mai multă continuitate. Dar se răzgîndește îndată și viră din nou mîna amotită de frig în buzunarul mantalei. Se mulțumește, ca să nu-i intre atîta zăpadă în ochi, să țină capul întors și înclinat într-o parte, spre ferestrele neluminate, unde stratul de zăpadă crește mereu în colțul din dreapta al pervazelor.

Și totuși același puști, cu mustră serioasă, l-a condus pînă la cafenea omului acela care nu-i este tată. Și scena era asemănătoare, sub un același lampadar, la o răscruce identică. Poate doar zăpada cădea cu mai puțină violență. Fulgii erau mai deși, mai grei, mai lenți. Băiatul însă răspundea tot atît de reticent, strîngînd în jurul picioarelor pulpanele pelerinei sale negre. Avea aceeași figură atentă, la fel de nepăsătoare sub fulgii de zăpadă. Șovăia, tot așa, mult timp, la fiecare întrebare, înainte de-a a da răspunsul, care nu-l lămurea cîtui de puțin pe celălalt. Unde ajungi pe acolo? O privire lungă, tăcută spre capătul presupus al străzii, apoi vocea calmă:

- În bulevard.
- Iar pe acolo?

Puștiul întoarce încet ochii într-acolo unde omul îi arătase mișcînd capul. Trăsăturile feței nu trădează nici o căutare dificilă, nici o incertitudine, cînd repetă cu același ton neutru:

- În bulevard.
- Tot ăla?

Și iarăși e liniște și zăpada care cade din ce în ce mai grea, mai lentă.

— Da, spune puștiul. Pe urmă, după o pauză: « Nu », și pînă la urmă cu o violență neașteptată: « Acolo e bulevardul ! »

— Și e departe? mai întreabă soldatul.

Copilul continuă să se uite la luminile înșirate una după alta, din ce în ce mai apropiate, din ce în ce mai puțin strălucitoare, care, și în partea aceea, se pierd în noaptea cețoasă.

— Da, spune el, cu vocea acum din nou calmă, îndepărtată și ea, absent parcă.

Soldatul mai așteaptă încă un minut, să vadă dacă nu va urma un « nu ». Copilul însă a și rupt-o la fugă de-a lungul caselor, pe pîrtia de zăpadă întărită, aceeași pe care venise și soldatul cîteva minute mai devreme. Cînd fugarul traversează zona luminată de cite un lampadar, i se vede pelerina întunecată plutind larg desfăcută în jurul său, timp de cîteva secunde, odată, de două ori, de trei ori, mai redusă, mai puțin deslușită la fiecare apariție, pînă cînd nu mai rămîne decît ceva asemănător unui vîrtej de zăpadă.

E totuși același, puștiul care intră înaintea soldatului în sala de cafea. Mai înainte de a păși pragul, copilul își scutură pelerina sa neagră și-și scoate bereta, pe care o plesnește de două ori de ușorul de lemn al ușii cu geam, ca să cadă bucățelele de gheață din cutele stofei. Așa că soldatul trebuie să-l fi întîlnit de mai multe ori cînd se învîrtea prin eșichierul străzilor identice. În orice caz, n-a ajuns la nici un bulevard, la nici o

stradă mai largă ori plantată cu arbori, ori deosebită într-un fel oarecare. Pînă la urmă copilul spusese lămurit cîteva nume, cele cîteva nume de străzi pe care le cunoștea, evident, inutilizabile.

Acum își plesnește cu gesturi energice bereta de tocul de lemn al unei uși cu geam în fața căreia se oprise răzând amîndoi. Înăuntru e lumină puternică. O perdeluță plisată din stofă albă, transparentă, maschează partea de jos a geamului. Dar, de la înălțimea unui om, e lesne să observi toată sala : tejgheaua la stînga, mesele în mijloc, la dreapta un perete acoperit cu așise de diferite dimensiuni. Sînt puțini consumatori la ora asta tîrzie : doi muncitori așezați la una din mese și un personaj cu o înfățișare mai aleasă, în picioare, lîngă tejgheaua de metal mat deasupra căreia se apleacă patronul. Acesta din urmă e un bărbat cu o statură masivă care iese și mai mult în evidență prin poziția mai ridicată pe care o ocupă față de clientul său. Și unul și celălalt au întors capul spre ușă tocmai cînd copilul o izbea cu bereta.

Dar nu zăresc decît fața soldatului, deasupra perdeluței. Iar copilul, în timp ce cu o mîină manevrează clanța ușii, cu cealaltă plesnește încă o dată bereta de batanta care a și început să se depărteze de cadrul fix. Privirea patronului a părăsit capul palid al soldatului profilat și acum pe fondul negru al nopții, întrerupt de perdeaua, la nivelul bărbiei, și se apleacă de-a lungul crăpăturii care se lărgeste tot mai mult, între ușă și cadrul său, pentru ca îndată să-i facă loc copilului să intre.

Abia intrat, acesta se întoarce și-i face semn soldatului să-l urmeze. De astă dată toate privirile se ațintesc asupra noului sosit : aceea a patronului în spatele tejghelei, cea a personajului în haine de orășan, care stă în față, în picioare, cele ale muncitorilor așezați la mese. Unul din cei doi, aflat cu spatele la ușă, s-a răsucit pe scaun fără să-și ia mîna de pe paharul pe jumătate plin cu vin roșu, pus în mijlocul mesei pe mușamaua cu pătrățele. Celălalt pahar, aflat chiar alături de primul, e cuprins de asemenea de o mîină mare, care-i ascunde pe de-antregul eventualul conținut. În partea stîngă, un cerc de lichid roșiatic marchează locul ocupat mai înainte de unul din pahare sau de un al treilea.

Pe urmă, iată-l chiar pe soldat așezat la o masă în fața unui pahar asemănător, pe jumătate plin cu același vin închis la culoare. Pe eșichierul cu pătrățele roșii și albe al mușamalei, paharul a lăsat mai multe dîre circulare, dar aproape toate incomplete, formînd o serie de arcuiri mai mult sau mai puțin închise, uneori încălecîndu-se unul pe altul, aproape uscate în unele locuri, în altele, încă strălucînd de restul lichidului rămas ca o pojghiță deasupra urmei mai vechi și mai negre, iar în alte părți ale rețelei desenul e stricat de deplasările succesive și prea dese, sau chiar pe jumătate șters de alunecările paharului sau poate de o cîrpă.

La piciorul felinarului său, soldatul așteaptă mereu, nemișcat, cu amîndouă mîinile în buzunarele mantalei, cu același pachet sub brațul stîng. E iarăși zi, aceeași zi mohorîtă și pală. Dar felinarul e stîns. Aceleași case, aceleași străzi pustii, aceleași culori alb și cenușiu, același frig.

Zăpada a încetat să mai cadă. Pe jos, stratul nu e mai gros, poate doar ceva mai îndesat. Și potecile gălbui pe care trecătorii grăbiți le-au desenat de-a lungul trotuarelor sînt aceleași. În jurul acestor cărări înguste, suprafața albă a rămas aproape peste tot neatinsă ; mici alterări s-au produs totuși ici-colo, de pildă porțiunea din jurul felinarului bătătorită de bocancii soldatului.

De astă dată copilul îi vine în întîmpinare. La început nu e decît o siluetă nedeșlășită, o pată neagră, neregulată, care se apropie destul de repede, urmînd bordura trotuarului. De fiecare dată cînd pata ajunge în dreptul unui lampadar, execută o mișcare rapidă către acesta și își reia imediat cursa înainte, în direcția inițială. Curînd poți lesne desluși pantalonii negri strîns înfășurați pe picioarele sprintene, pelerina

neagră dată pe spate, fluturînd în jurul umerilor, bereta de postav trasă pînă pe ochi. De fiecare dată, cînd copilul ajunge în dreptul unui lampadar, întinde brusc brațul spre coloana de fontă, de care se prinde cu mîna în mînușă de lînă, în timp ce cu tot corpul aflat în viteză, descrie un cerc complet în jurul acestui sprijin, picioarele neatîngînd pămîntul decît atît cît trebuie, și apoi iată-l din nou în poziția de la început, pe marginea trotuarului, reluîndu-și cursa în direcția soldatului.

— Bună ziua, spune acesta.

Copilul îl privește fără mirare, dar și fără cea mai mică urmă de bunăvoință, ca și cum ar găsi că e firesc și în același timp plictisitor să-l întîlnească din nou.

— Unde ai dormit? spune el, în sfîrșit.

Soldatul face un semn vag cu bărbia, fără să-și dea osteneala să-și scoată o mîină din buzunar:

— Pe acolo.

— La cazarmă?

— Da, dacă vrei, la cazarmă.

Copilul îi cercetează amănunțit costumul, din cap pînă-n picioare. Mantaua verzuie e la fel de mototolită, moletierele la fel de neglijent înfășurate, pantofii aproape că au aceleași pete de noroi. Poate doar barba e mai neagră.

— Unde-i cazarma asta a ta?

— Pe acolo, spune soldatul.

Și face același semn cu bărbia arătînd undeva în spate ori spre umărul drept.

— Nu știi să-ți înfășori moletierele? spune copilul.

Soldatul lasă ochii în jos și se apleacă puțin înainte, spre bocanci.

— Acuma, știi, nu mai are importanță.

Îndreptîndu-se, își dă seama că puștiul e mult mai aproape decît se aștepta să-l vadă; la numai trei sau patru metri. Nu-și închipuia că s-a oprit atît de aproape de el și nici nu-și amintea să-l fi văzut după aceea că se apropie. Totodată e imposibil, copilul să-și fi schimbat locul fără știrea soldatului, în timpul cînd acesta lăsase capul în jos: într-un interval de timp atît de scurt, abia ar fi putut să facă un pas. Și de altfel se afla exact în aceeași poziție ca și la începutul discuției: țepăn în pelerina sa neagră, închisă — ba chiar strînsă în jurul corpului — de cele două mîini care nu i se vedeau, și cu ochii privind în sus.

— Douăsprezece mii trei sute patruzeci și cinci, spune copilul, descifrînd numărul matricol de pe gulerul mantalei.

— Da, spune soldatul. Dar asta nu-i numărul meu.

— Ba da. E scris pe tine.

— O l ții, acuma . . .

— E scris chiar de două ori.

Și copilul scoate un braț de sub pelerină și-l întinde la orizontală, drept înainte, cu arătătorul ațîntit spre cele două romburi roșii. Poartă un pulover bleumarin, iar mînușa e de aceeași culoare, din lînă tricotată.

— Bine . . . Dacă vrei tu, spune soldatul.

Copilul își viră din nou brațul sub pelerină, pe care o încheie cu grijă pe dîunăuntru.

— Ce ai acolo în pachet?

— Ți-am mai spus.

Copilul întoarce pe neașteptate capul spre ușa imobilului. Crezînd că a văzut ceva nefiresc, soldatul îl imită, dar nu zărește decît aceeași dungă verticală de întuneric, lată de o palmă, care desparte batanta mobilă, întredeschisă, de batanta fixă. Cum puștiul continuă să privească atent într-acolo, soldatul încearcă să deslușească în umbra de la intrare un contur oarecare, dar fără rezultat.

Pînă la urmă întrebă:

— La ce te uiți?
— Ce ai acolo în pachet? repetă copilul în loc să răspundă, și fără să-și întoarcă ochii de la ușa întredeschisă.

— Ți-am mai spus: lucruri.

— Ce lucruri?

— Lucruri de ale mele.

Puștiul își întoarce iar fața spre cel care vorbește:

— Ai un sac, ca să le pui. Toți soldații au un sac.

A căpătat din ce în ce mai multă siguranță în timpul dialogului. Acum, vocea nu-i mai este de loc îndepărtată, ci hotărîită, aproape tăioasă. Soldatul dimpotrivă vorbește din ce în ce mai încet:

— S-a sfîrșit, știi, acum. S-a sfîrșit, războiul . . .

Simte din nou toată oboseala. Nu mai are chef să răspundă la acest interrogatoriu care nu duce la nimic. E cît pe-acî să-i dea pachetul puștiului. Privește, sub braț, hîrtia de ambalaj cafenie în care e înfășurată cutia; zăpada uscîndu-se a lăsat cercuri mai închise la culoare, urme cu contururi rotunjite, împodobite cu minuscule ghirlande; sfoara, slăbită, a luncat spre unul din colțuri.

Dincolo de puștiul mereu nemișcat, soldatul privește strada pustie de la un capăt la altul. Întorcîndu-se spre extremitatea opusă, regăsește și de astă dată aceeași perspectivă lipsită de profunzime.

— Nu știi cît e ora? spune reluîndu-și poziția de la început, lîngă coloana de fontă.

Puștiul clatină din cap, de mai multe ori, de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga.

— Tatăl tău îi servește pe clienți?

— Nu-i tatăl meu, spune copilul.

Și, fără să-i lase omului timp să repete întrebarea, se răsucește pe călcie și apoi se îndreaptă cu pas mecanic spre ușa întredeschisă. Urcă treapta, împinge nițel mai mult batanta, se strecoară prin deschizătură și închide la loc ușa după el, fără s-o pocnească, dar lăsînd totuși să se audă clar tăcîniul ivărului care-și reia locul.

Soldatul nu mai are dinaintea ochilor decît trotuarul înzăpezit cu poteca gălbuie pe dreapta, iar pe stînga, o suprafață neatinsă marcată de o singură pîrtie uniformă: doi pantofi, măsură mică, se succed cu pași mari de-a lungul rigolei, apoi, ajunși aproximativ la patru metri de ultimul felinar se întîlnesc într-un punct mai apăsător și o cotesc în unghi drept pentru a reîntîlni după cîțiva pași mărunți poteca și cărăruia și mai îngustă care duce pînă la ușa imobilului.

Soldatul înalță capul spre fațada cenușie cu șiruri de ferestre uniforme, fără balcon, subliniate de o dungă albă în partea de jos a fiecărui pervaz, crezînd poate că o să-l vadă apărînd pe băiat undeva în dosul unui geam. Știe însă bine că băiatul cu pelerină nu stă în casa aceea, de vreme ce l-a însoțit chiar el pînă acasă. De altfel, judecînd după înfățișarea ferestrelor, întreg imobilul pare să fie nelocuit.

Perdelele roșii și grele se întind de la sol pînă-n tavan. Lîngă peretele subțire în fața perdelei se află scrinul, iar deasupra, tabloul. Copilul e aici la locul său așezat chiar pe jos, cu picioarele îndoite sub el; ai zice că vrea să se strecoare de tot sub bancă. Continuă totuși să privească în partea din față a scenei cu o atenție dovedită, în lipsă de altceva, de ochii săi larg deschiși.

Indiciul acesta, ce-i drept, nu-i prea sigur: dacă artistul a considerat că scena nu se deschide spre nimic, dacă într-adevăr în mintea lui nu e nimic în legătură cu a patra latură a acestei săli dreptunghiulare din care n-a zăgrăvit decît trei pereți, copilul se poate spune că privește în vid. Dar în cazul acesta, nu era logic să aleagă pentru a o neutraliza astfel, singura din cele patru laturi care, după toate aparențele, dă spre ceva. Cei trei pereți care se văd în gravură nu au într-adevăr nici un fel de deschi-

zătură vizibilă. Chiar dacă se găsește o ieșire în fund și la stînga, în dosul cuierelor, aceea desigur nu e intrarea principală în cafenea, a cărei dispunere interioară ar fi atunci prea nefirească. Ușa de la intrare, cu geam, așa cum se obișnuiește, lăsînd să se vadă, scris cu litere de email alb, direct pe sticlă, cuvîntul « Cafenea » și numele proprietarului pe două rînduri ușor curbate care-și arată partea concavă, și pe urmă, dedesubt, o perdea plisată dintr-o stofă ușoară, transparentă, care îl silește pe cel ce vrea să privească pe deasupra ei să se apropie mult de ușă, această ușă de la intrare nu-și poate avea locul decît în peretele care lipsește din desen, ce mai rămîne fiind ocupat de un geam mare învăluit de asemenea pînă la jumătate de o perdeluță lungă, și împodobit în centru cu trei bile în relief — una roșie peste alte două albe — cel puțin în cazul în care ieșirea din dosul cuierelor nu dă într-o sală de biliard.

Copilul așezat pe jos cu cutia în brațe privește așadar spre intrare. Dar de acolo de jos nu poate desigur vedea strada pe deasupra perdelei. Nu-și ține ochii în sus, să observe vreo palidă figură lipită de geam, retezată de perdeluță la nivelul gîtului. Privirea îi este aproape orizontală. Oare ușa se deschisese tocmai atunci lăsînd să intre un nou venit, care să-l uimească pe puști cu costumul său neobișnuit, un soldat de exemplu? Soluția pare îndoielnică, căci e mai normal să plasezi ușa în partea teighelei, adică aici în capătul din stînga, în locul unde se întinde un mic spațiu liber în fața personajelor stînd în picioare și îmbrăcate ca la oraș. Copilul dimpotrivă se află în partea dreaptă a tabloului, unde, printre băncile și scaunele îngrămădite acolo n-ai cum să treci în partea cealaltă a sălii.

Soldatul de altfel a intrat de mult: e așezat la o masă, departe, în spatele copilului, care nu pare să se sinchisească de îmbrăcămintea sa. Soldatul, și el, privește spre partea din față a scenei, însă puțin mai sus; dar, pentru că e mult mai departe de avanscenă, n-are nevoie să ridice ochii decît cu cîteva grade ca să vadă geamul de deasupra perdelei și să zăpada care cade cu fulgi deși, ștergînd din nou orice semn, urmele răzlețe de pași, potecile gâlbui care se încrucisează de-a lungul înalțelor fațade.

Exact în colțul ultimei case, în picioare, rezemat de muchea zidului, în fișia de zăpadă albă în formă de L cuprinsă între zid și potecă, cu corpul tăiat vertical de colțul de piatră care-i ascunde un picior, o coapsă, un umăr și o pulpană a pelerinei negre, puștiul stă la pîndă cu ochii ațintîți spre lampadarul de fontă. Să fi ieșit iar din clădire pe o altă ușă care pe semne dă în stradă? Sau a ieșit pe una din ferestrele parterului? În orice caz, soldatul se face că n-a observat reîntrarea lui pe scenă. Rezemat de felinarul său, privește cu atenție drumul pustiu, pînă departe la capătul străzii.

« Ce aștepți? » apoi, cu același ton, ca un ecou, cam după zece secunde: « Ce aștepți acolo? »

Vocea e chiar a puștiului, o voce chibzuită, calmă, lipsită de bunăvoință, nițel prea grav pentru un băiat de zece sau doisprezece ani. Pare însă foarte aproape, la numai doi sau trei metri, iar colțul clădirii se află la cel puțin opt. Omul ar vrea să se întoarcă să controleze distanța, să vadă dacă puștiul nu s-a apropiat din nou. Sau mai bine, fără să se uite la el, să-i răspundă, nu contează ce, « tramvai » ori « supă », ca să-l facă să înțeleagă că-l plictisește? Continuă să scruteze împrejurimile.

Cînd în sfîrșit își îndreaptă privirea spre copil acesta s-a făcut nevăzut. Soldatul mai așteaptă un minut, gîndindu-se că doar s-a tras în spatele muchiei de piatră și în curînd va scoate nasul din ascunzătoare. Dar nu se petrece nimic asemănător.

Omul își pleacă ochii spre zăpada neîntinată, unde urmele de mai adineauri se întorc în unghi drept prin fața sa. Înspre marginea trotuarului, urmele au mai mult spațiu între ele și sînt deformate din pricina mersului, prin mișcarea pantofului strîngîndu-se o grămăjoară de zăpadă în partea de dinapoi; dimpotrivă, cei cîțiva pași care duc la potecă lasă să se vadă cu precizie conturul tălpilor, o serie de striuri cît toată lățimea piciorului, iar sub călcîi o cruce scobită în mijlocul unui rond în relief — adică

pentru pantof, o cruce în relief în mijlocul unei depresiuni circulare, scobită în cauciuc (și încă o gaură rotundă, mult mai puțin adâncă și cu diametru foarte mic, marcînd pe semne și centrul crucii, cu numărul indicat prin cifre în relief: treizeci și doi, poate treizeci și trei sau treizeci și patru).

Soldatul, care s-a aplecat puțin să observe detaliile amprente, ajunge apoi din nou pe potecă. În trecere, încearcă să împingă ușa imobilului, dar aceasta rezistă: e încuiată într-adevăr. E o ușă de lemn masiv, ornamentată cu ciubuce, cu batanta fixată între alte două părți foarte înguste. Omul își continuă drumul spre colțul casei și cotește spre strada transversală tot atît de pustie ca și cealaltă.

Noul drum îl duce, ca și cel dinainte, la o răscruce în unghi drept, cu un ultim lampadar înălțat la zece metri de marginea ca un sfert de cerc a trotuarului, și, de jur împrejur fațade identice. Pe soclul lampadarului, în formă de con răsturnat, se înfășură o tulpină de iederă mulată în fontă, ondulată în același chip, avînd exact aceleași frunze în aceleași locuri, aceleași ramificații, aceleași accidente de vegetație, aceleași defecte ale metalului. Desenul întreg e scos în evidență de aceleași tivuri de zăpadă. Poate la răscrucea de aici trebuia să aibă loc întîlnirea.

Soldatul ridică ochii în căutarea tăblițelor emailate care trebuie să semnaleze numele străzilor. Pe una din fețe, colțul de piatră nu are nici o indicație. Pe alta, aproape la trei metri înălțime, e agățată tăblița albastră reglementară, cu emailul făcut țândări, de parcă niște ștengari se îndrîjiseră să țintească în el cu pietre; doar cuvîntul « Stradă » e încă lizibil și, mai încolo, cele două litere « . . . na . . . » urmate de piciorul încă uneia întrerupt de ciucurii concentrice ai spărturii care urmează. Pe semne, numele inițial era foarte scurt. Stricăciunile sînt destul de vechi, căci metalul ieșit la iveală a și fost atacat de rugină.

Cînd se pregătește să traverseze drumul, ținîndu-se mereu de poteca îngustă, galbenă, să vadă dacă n-ar putea descoperi alte tăblițe aflate într-o stare mai bună, omul aude foarte aproape o voce care rostește trei sau patru silabe, al căror înțeles nu are timp să-l prindă. Se întoarce imediat; dar nu-i nimeni împrejur. Fără-ndoială, în singurătatea aceea, zăpada poartă, ea, sunetele într-un mod deosebit.

Era o voce gravă și totuși nu semăna cu o voce de bărbat . . . O tînră cu voce foarte joasă, se întîmplă uneori; dar amintirea se pierde repede: deja n-a mai rămas decît un timbru neutru fără calitate, putînd aparține tot atît de bine orîșicui, făcîndu-te chiar să te îndoiești că ar fi cu siguranță vorba de o voce omenească. În momentul acela soldatul observă că ușa imobilului din colț nu-i închisă. Mașinal, înaintează cîțiva pași, în direcția aceea. Prin ușa întredeschisă, e imposibil să deslușești ceva, atît de întuneric e înăuntru. La dreapta, la stînga, deasupra, toate ferestrele sînt bine închise și nu vezi decît geamuri negre, murdare, fără perdele, nelăsînd să se ghicească nici o urmă de viață în încăperile neluminate, ca și cum întreg imobilul ar fi fost părăsit.

Ușa e din lemn masiv, ornamentată cu ciubuce, vopsită în cafeniu închis. Canatul ușii, întredeschis, e încadrat de două părți fixe mult mai înguste; soldatul îl împinge de tot. După ce a deschis ușa de perete, urcă treapta acoperită de zăpadă cu numeroase urme de pași pe ea și trece pragul.

Se află la capătul unui coridor întunecat în care dau mai multe uși. La celălalt capăt se ghicește începutul unei scări care suie în prelungirea coridorului și se pierde curînd în beznă. În fundul acestei intrări lungi și înguste, mai e încă un coridor așezat perpendicular, exact în fața scării, de o parte și de alta. Totul e pustiu, fără acele obiecte domestice care arată în general viața dintr-o casă: ștergătoarele de rogojină din fața ușilor, fărșele lăsate la piciorul scării, căldarea și mătura rezemate într-un ungher. Nu vezi aici decît pereții și podeaua; iar pereții sînt și ei goi, vopsiți uniform într-o culoare închisă; imediat cum intri, la stînga, se distinge micul afiș alb al apărării pasive, cu primele măsuri de luat în caz de incendiu. Podeaua e din lemn obișnuit,

înnegrită de noroi și de spălat, la fel ca și primele trepte, singurele mai vizibile ale scării. După cinci sau șase trepte, scara pare s-o cotească la dreapta. Acum soldatul deslușește peretele din fund. Acolo, ghemuită într-un ungher, chincită, lipită de perete, cu brațele amîndouă înțepenite de-a lungul corpului, o femeie cu o fustă largă și un șorț lung strîns pe talie, privește spre ușa deschisă de la intrare și spre silueta care se află acolo, împotriva luminii.

Înainte ca omul să aibă timp să i se adreseze, o ușă laterală se deschide brusc spre coridor în stînga, și o altă femeie cu șorț, mai voluminoasă decît prima, poate și mai în vîrstă, face un pas înăuntru. După ce ridică ochii se oprește, deschide gura din ce în ce, exagerat de mult, și, în timp ce se trage puțin cîte puțin înapoi în cadrul ușii, scoate un urlat lung, care urcă din ce în ce mai ascuțit, culminînd cu pocnetul violent al ușii închise. În aceeași clipă, pe treptele de lemn, se aud pași precipitați; e cealaltă femeie care fuge pe scări în sus, dispărînd și ea cît ai clipi din ochi, deși păcănitul galenților săi continuă să urce, fără să încetinească alura, doar zgomotul descrește treptat, cu fiecare etaj pe care tînăra femeie cu fusta ei largă fluturînd în jurul pulpelor și ținută abia cu o mîină, îl urcă, fără să-și îngăduie pe palier nici cel mai mic răgaz pentru a răsufla, și singurele repere sînt sugerate de rezonanța deosebită la începutul și sfîrșitul treptelor dintre etaje: un etaj, două etaje, trei sau patru etaje ori chiar mai mult.

Pe urmă, din nou o liniște desăvîrșită. În coridor însă, de astă dată pe dreapta, s-a căscat o a doua ușă. Ori era deschisă încă de adineauri? Mai probabil e că vacarmul stîrnit așa dintr-o dată a atras și figura asta nouă destul de asemănătoare cu primele două, sau cel puțin cu cea dintîi: o femeie, de asemenea tînră ca înfățișare, cu un șorț lung, cenușiu, strîns pe talie și mai umflat în jurul șoldurilor. Întîlnind privirea soldatului, ea întreabă:

— Ce este?

Are o voce gravă, joasă, dar fără nuanțe, și asta în mod premeditat, ca și cum ar fi vrut să rămînă cît se poate de impersonală. Tot asta putea să fie și vocea auzită pe stradă cu cîteva clipe înainte.

— Le-a fost frică, spune soldatul.

— Da, spune femeia, te-au văzut acolo, așa... Și lumina în spate... Nu se distinge bine... Te-au luat drept un...

Nu-și termină fraza. Rămîne nemișcată privindu-l. Ușa n-o deschide mai mult, simțîndu-se fără îndoială mai în siguranță înăuntru, cu o mîină pe tocul ușii, cu cealaltă pe clanță, gata să închidă. Întreabă:

— Ce vrei dumneata?

— Caut o stradă... spune soldatul, o stradă unde trebuie să merg.

— Ce stradă?

— Asta-i, că tocmai numele nu mi-l amintesc. Era Galabier sau Matadier. Dar nu sînt sigur. Poate mai degrabă Montoret?

Femeia are aerul că se gîndește.

— Știi, orașul e mare, spune ea la sfîrșit.

— Dar se află prin partea asta, după cîte mi s-a explicat.

Tînăra femeie întoarce capul spre interiorul apartamentului și, ridicînd vocea, întrebă pe cineva dinăuntru: « Ai auzit tu de o stradă Montoret? Undeva pe aproape. Sau ceva asemănător? Așteaptă arătîndu-și din profil fața cu trăsături regulate în deschizătura ușii. În spatele ei e întuneric: probabil că e un vestibul fără ferestre. Femeia aceea grasă ieșise și ea dintr-o beznă deplină. După o clipă, o voce îndepărtată răspunde cîteva vorbe nedeslușite, și tînăra femeie își întoarce iar fața spre soldat:

— Așteaptă-mă un minut, mă duc să văd.

Începe să împingă ușa, dar peste o clipă se răzgîndește:

— Închide ușa de la stradă, spune ea, intră frigul în toată casa.

Soldatul se întoarce pînă în prag și împinge batanta ușii care pocnește ușor : pocnetul ivărilor. Acum e din nou în beznă. Ușa femeii e probabil și ea închisă. E cu neputință să-meargă într-acolo, căci n-are după ce să se orienteze, nu e nici o lumină. E noapte absolută. Nu se aude nici cel mai mic sunet : nici pași, nici murmure înăbușite, nici zgomot de unelte lovite. Casa întreagă pare nelocuită. Soldatul închide ochii și vede iar fulgii albi în coborîrea lor lentă, șirul de felinare care marchează drumul de la un capăt la altul al trotuarului înzăpezit, și puștiul cum se îndepărtează fugind din răspuțeri, apărînd și dispărînd, de fiecare dată vizibil doar cîteva secunde, în petele de lumină succesive, din ce în ce mai mic, la răstimpuri egale, dar spațiile din ce în ce mai reduse din pricina distanței, așa că, pe măsură ce se micșorează, pare că aleargă din ce în ce mai încet.

De la scria la masă sînt șase pași ; trei pînă la cămin și alți trei după aceea. Cinci pași de la masă pînă-n colțul patului. Patru pași de la pat pînă la scria. Drumul care duce de la scria la masă nu-i tocmai în linie dreaptă : se curbează puțin trecînd mai aproape de cămin. Deasupra căminului se află o oglindă dreptunghiulară fixată în perete. Piciorul patului e situat chiar în față.

Pe neașteptate, în coridor se face din nou lumină. Nu e aceeași lumină și nu luminează decît indirect locul unde se găsește soldatul rămas în penumbră. E o lumină artificială, galbenă și pală, care vine de la celălalt capăt al coridorului, din ramura dreaptă a culoarului transversal. În felul acesta, pe perete, în fund și spre dreapta, se decupează un dreptunghi luminos, chiar în fața scării, iar dintr-acolo pornește o zonă luminată, din ce în ce mai largă, trăgînd pe sol două linii oblice : una traversează podeaua îngrițită a coridorului, cealaltă urcă oblic primele trei trepte ; dincolo și dincoace de aceasta, beznă e aceeași, doar puțin mai atenuată.

Tot acolo, în partea invizibilă de unde vine lumina, ușa se închide încet și o cheie se răsucește în broască. Pe urmă totul se stinge și e din nou beznă. Dar pasul cuiva, depris de mult probabil cu locurile, înaintează de-a lungul culoarului transversal. E un pas suplă, abia apăsător, totuși ferm, fără șovăială. Curînd ajunge dinaintea scării, în fața soldatului care, pentru a evita întîlnirea a două corpuri în beznă, întinde mîinile bîjbîind la întîmplare, în căutarea unui perete pe lîngă care să se strecoare. Dar pașii nu se îndreaptă spre el : în loc s-o cotească pe coridorul la capătul căruia se află, au continuat să meargă drept înainte, pe brațul din stînga al culoarului transversal. Acolo e apăsător un buton și o lumină mai crudă decît cea de afară, se împrăstie aici în stînga culoarului, intensitatea sporind pînă aproape de lumina unei zile posomorîte și cenușii. Acolo trebuie să fie o a doua ușă de intrare care dă în cealaltă stradă. Băiatul probabil pe acolo a ieșit. Curînd lumina dispare, tot așa cum a venit, treptat, și ușa se închide în timp ce se restabilește un întuneric deplin.

Beznă. Declic. Lumină galbenă. Declic. Beznă. Declic. Lumină cenușie. Declic. Beznă. Și pașii care răsună pe pardosela culoarului. Și pașii care răsună pe asfalt, în strada înțepenită de ger. Și zăpada care începe să cadă. Și silueta intermitentă a puștiului, din ce în ce mai mică, acolo, din lampadar în lampadar.

Dacă personajul din urmă n-ar fi ieșit pe aceeași ușă, ca și copilul, ci prin partea astălaltă a imobilului, ar fi lăsat, cînd deschidea ușa, să intre lumina în porțiunea de aici a culoarului, și ar fi dat peste soldatul lipit de zid, ivit pe neașteptate în plină lumină, la numai cîteva centimetri de el. Ca și în cazul unei ciocniri pe întuneric se putea atunci întîmpla ca strigătele să ridice în picioare pentru a doua oară, toată casa, izgonind umbrele în spațiul de sub scară și făcînd să țîșnească prin ușile întredeschise, fețe înnebunite cu gîtul întins, ochii neliniștiți, gura gata deschisă să urle . . .

« Nu există nici o stradă Montalet pe aici, și nici ceva asemănător », anunță vocea aceea gravă ; și imediat : « la te uită, stai pe întuneric, trebuie aprinsă lumina ».

La aceste cuvinte se face lumină pe coridor, o lumină galbenă care vine de la un bec dezgolit, atârnat la capătul unui fir, luminînd-o pe femeia tînăra cu șorț cenușiu al cărui braț e încă întins în afara pervazului; lasă în jos mîna de pe întrerupătorul de porțelan alb, în timp ce cu privirea ei împiedă îl măsoară pe soldat, mergînd de la obraji scobiți — unde barba atinge aproape o jumătate de centimetru — și pînă la cutia învelită în hîrtie cafenie și moletierele prost înfășurate, revenind apoi la trăsăturile slăbite ale feței.

— Ești ostenit, spune ea.

Nu e o întrebare. Vocea a redevenit neutră, joasă, lipsită de intonație, neîncrezătoare poate. Soldatul face un gest vag cu mîna cea liberă; o jumătate de suris îi întinde un colț al gurii.

— Nu ești rănit?

Mîna liberă se înalță ceva mai sus: «Nu, nu, spune omul, nu sînt rănit, și mîna recade încet. După aceea se privesc cîțva timp fără să spună nimic.

— Ce-ai să faci acum, întreabă femeia pînă la urmă, dacă ai pierdut numele străzii?

— Nu știu, spune soldatul.

— Era ceva important?

— Da... Nu... Probabil.

După altă tăcere, tînăra femeie întreabă iar:

— Ce era?

— Nu știu, spune soldatul.

E obosit, îi vine să se așeze, oriunde, acolo, lîngă zid. Repetă mecanic:

— Nu știu.

— Nu știi ce aveai de făcut?

— Trebuia să merg acolo ca să știu.

— A!...

— Trebuia să întîlnesc pe cineva. Acum o să fie prea tîrziu.

În timpul acestui dialog, femeia a deschis larg ușa și a înaintat în cadrul ei. Poartă o rochie neagră cu fustă lungă și largă, acoperită pe trei sferturi de un șorț cenușiu cu crețuri, înnodat în jurul taliei. Poala șorțului e foarte largă, la fel și fusta, în timp ce partea de sus e un simplu pătrat de pînă ocrotind corsajul. Fața are trăsături regulate, foarte pronunțate. Părul e negru. Ochii însă au o nuanță deschisă, verzi-albaștri sau albaștri-cenușii. Nu încearcă să se ferească, dimpotrivă, se opresc îndelung asupra interlocutorului, fără să-i îngăduie totuși să citească ceva în ei.

«Ești nemîncat», spune ea și o nuanță fugitivă, parcă de milă, ori de teamă, ori de mirare, trece de astă dată prin vorbele ei.

Îndată ce și-a încheiat însă fraza și s-a făcut iar tăcere, e cu neputință să regăsești tonul care mai adineaori părea să aibă un sens — teamă, plictiseală, îndoială, grijă, interes oarecare — și rămîne doar constatarea: «Ești nemîncat», rostită cu o voce neutră. Omul repetă gestul evaziv.

— Hai, intră o clipă, spune ea, poate cu părere de rău — sau poate nu.

Declic. Beznă. Declic. Lumină galbenă acum, într-un mic vestibul unde se află un cuier circular, încărcat de pălării și de haine. Declic. Beznă.

În acest moment o ușă se deschide într-o încăpere pătrată mobilată cu un divan, o masă dreptunghiulară și un scrin cu partea de sus din marmoră. Masa e acoperită cu o mușama în mici carouri albe și roșii. Un cămin cu ușa deschisă, iar vatra fără suporturi pentru bușteni, cu cenușa răcită, ocupă mijlocul unuia dintre pereți. La dreapta căminului se află încă o ușă, întredeschisă, care dă într-o încăpere foarte întunecată sau într-o cămară.

«Uite», spune tînăra femeie arătînd spre un scaun de paie lipit de masă, «așează-te aici». Soldatul depărtează puțin scaunul, ținîndu-l de partea de sus a spătarului,

și se așează. Pune mîna dreaptă cu cotul pe mușama. Mîna stîngă rămîne în buzunarul mantalei, strîngînd la subsuoară cutia învelită cu hîrtie cafenie.

Prin ușa întredeschisă, dar un pas sau doi mai îndărăt, se vede, estompată în umbră, silueta unui copil care stă nemișcat, întors spre omul în haine militare, adus mai adineaori de mama (e mama copilului?), în apartament și care s-a așezat la masă cam oblic, rezemat pe jumătate de mușama, cu umerii aduși, cu capul plecat înainte.

Femeia își face intrarea pe ușa ce dă în vestibul. Ține într-o mînă, adusă spre șold, o bucată de pîine și un pahar; celălalt braț atîrnă de-a lungul trupului, ținînd cu mîna gîtul unei sticle. Pune totul pe masă, dinaintea soldatului.

Fără să spună nimic, umple pînă la buză paharul. Apoi părăsește din nou încăperea. E o sticlă oarecare, străvezie, de un litru, pe jumătate plină cu vin roșu închis la culoare; paharul, plasat mai în față, foarte aproape de mîna soldatului, e lucrat grosolan în formă de cilindru fără picior, cu caneluri pînă la jumătate. La stînga se află pîinea; un colț de pîine neagră, mare, a cărui secțiune e un semicerc cu colțurile rotunjite; miezul arată ca o țesătură deasă cu găuri regulate și foarte fine. Mîna omului e roșie, distrusă de munci aspre și de frig; degetele îndoit înăuntrul palmei prezintă deasupra o sumedenie de mici crăpături la nivelul articulațiilor; în plus, mai sînt și păte de negreală, parcă de păcură, care s-a întins în zonele cu pielea crăpată și un spălat prea rapid nu le-a putut veni de hac. Astfel, proeminența osoasă de la baza arătătorului e hașurată de scurte linii negre, o bună parte paralele între ele, sau ușor divergente, celelalte orientate în diferite direcții, înconjurîndu-le pe cele dintîi sau tăindu-le. Deasupra căminului, în zid, e fixată o oglindă mare, dreptunghiulară; peretele care se vede reflectat e cel ocupat în partea de jos de scrin. Chiar în mijlocul panoului se află fotografia unui militar, stînd în picioare, în ținută de campanie — pe semne soțul tinerei femei cu vocea gravă și ochii limpezi, și poate tatăl copilului. Manta cu pulpanele îndoite, moletiere, bocanci de marș; e uniforma infanteriei, la fel și casca atîrnată de gît, precum și harnașamentul complet format din raniță, sac, bidon, centiron, cartușieră etc. Omul își ține mîinile amîndouă prinse nițel deasupra centurii de cele două curele care se încrucișează de-a curmezișul pieptului; poartă mustață tăiată cu grijă, de altfel în ansamblu are o înfățișare curată și parcă lăcuită, fără îndoială grație retușurilor savante ale specialistului care a executat copia mărită; iar fața, împodobită de un zîmbet convențional, a fost într-atît de zgîrîiată, corectată, îndulcită, încît și-a pierdut orice caracter, semănînd de-acum înainte cu toate acele imagini de soldați sau marinari gata de plecare expuse în vitrinele fotografiilor. Totuși clișeu original pare să fi fost făcut de către un amator — tînăra femeie, desigur, sau vreun camarad de regiment — căci decorul nu-i cel al unui fals salon burhez, nici al unei pseudo-terase cu plante verzi și fundul unui parc pictat pe pînză în tehnica iluzionistă, ci chiar strada din fața ușii imobilului în apropierea stîlpului, în formă de con, al felinarului cu gaz, în jurul căruia se înfășură o ghirlandă de iederă stilizată.

Echipamentul îi este nou-nouț. Fotografia trebuie să dateze de la începutul războiului, din perioada mobilizării generale sau a primelor chemări de rezerviști, poate chiar și mai veche; din timpul stagiului militar, sau dintr-o scurtă perioadă de instrucție. Tot dichisul ăsta de soldat în campanie pare totuși să indice că e într-adevăr vorba de începutul războiului, pentru că un infanterist în permisie nu vine acasă, în vremuri normale, împopoțonat atît de incomod. Așadar cel mai verosimil ar fi un concediu excepțional de cîteva ore, acordat celui mobilizat ca să-și ia rămas bun de la familie, chiar înainte de-a pleca pe front. Nu-l însoțea nici un camarad de regiment, căci atunci tînăra femeie ar fi și ea, acolo, în clișeu, alături de soldat; probabil ea a făcut fotografia cu propriul ei aparat: trebuie să fi consacrat evenimentului o întreagă rolă de peliculă și pe urmă a mărit-o pe cea mai bună.

Omul s-a așezat afară, în plin soare, fiindcă în interiorul apartamentului nu e destulă lumină; a ieșit pur și simplu în fața ușii și i s-a părut firesc să se posteze lângă lampadar, s-a răsucit în sensul străzii ca să aibă lumina din față, iar în spate, pe dreapta (adică în stînga sa) muchea de piatră a imobilului; felinarul de gaz se află de partea cealaltă, mîngiat de pulpana mantalei. Soldatul aruncă o privire la picioarele sale și observă pentru prima oară ramura de iederă întipărită în fontă. Frunzele palmate, cu cinci lobi ascuțiți în vîrf, cu cinci nervuri în relief, sînt susținute de un peduncul destul de lung. La locul de inserție al fiecăreia, tulpina își schimbă direcția, dar curbele alternate pe care le descrie în felul acesta, abia sînt marcate pe una din părți, iar pe cealaltă, dimpotrivă, foarte pronunțate, ceea ce dă întregului o mișcare generală de curbare, împiedicînd ramura să se înalțe ci doar să se înfășoare în jurul conului: pe urmă se împarte în două, și ramura superioară, cea mai scurtă, avînd doar trei frunze (dintre care una terminală, foarte mică) se ridică într-o ușoară sinusoidă; cealaltă ramură dispăre înspere partea opusă a conului, spre marginea trotuarului. După ce rola de peliculă se termină, soldatul se întoarce în casă.

Culoarul e întunecat, ca de obicei. Ușa apartamentului a rămas întredeschisă; o împinge, traversează vestibulul neluminat și se duce să se așeze la masă, unde nevasta îl servește cu vin. Bea, fără să scoată o vorbă, cu înghițituri mici, punînd de fiecare dată paharul la loc pe mușamaua în carouri. După ce repetă mișcarea de mai multe ori, împrejur totul e pătat de dire circulare, dar aproape toate incomplete, formînd o serie de arcuri mai mult sau mai puțin nete, încălecîndu-se uneori, aproape uscate în anumite locuri, în altele încă strălucind de lichid proaspăt. Între înghițiturile de vin, soldatul își ține ochii plecați spre rețeaua aceea dezordonată, care din minut în minut se complică mai mult. Nu știe ce să spună. Acum ar trebui să plece. Dar cînd și-a isprăvit paharul, femeia îl servește cu-un al doilea; și-l bea tot așa, cu înghițituri mici, în timp ce mănîncă încet restul de pîine. Silueta de copil pe care o zărise în ușa întredeschisă de la camera vecină s-a topit în întuneric.

Cînd soldatul se hotărâște să ridice ochii spre tînăra femeie, aceasta e așezată în fața lui: nu la masă, ci pe un scaun care se află dinaintea scrinului (îl pusese ea acolo?) sub rama neagră a portretului agățat pe perete. Contemplă uniforma decolorată a musafirului; ochii ei cenușii urcă pînă la înălțimea gîtului acolo unde sînt cusute cele două bucăți de postav roșu pe care e marcat numărul matricolei.

— Ce regiment? spune ea în sfîrșit, aplecîndu-și fața înainte, ca să arate spre cele două romburi de un roșu aprins.

— Nu știu, spune soldatul.

De astă dată femeia manifestă o oarecare mirare:

— Și numele regimentului l-ai uitat?

— Nu, nu-i asta... Dar mantaua nu-i a mea.

Tînăra femeie rămîne cîtva timp fără să mai adauge ceva. O întrebare totuși se pare că i-a venit în minte și nu știe cum s-o formuleze, sau șovăie s-o pună direct. Într-adevăr, după un minut de tăcere, sau chiar mai mult, întreabă:

— Și a cui e?

— Nu știu, spune soldatul.

Dacă ar fi știut, ar fi putut probabil să spună și ce regiment reprezintă romburile roșii. Privește iar la fotografia mărită agățată de perete, deasupra pîrlului negru al femeii. Poza are o formă ovală, ștersă pe margini; de jur împrejur hîrtia a rămas alb-gălbuie, pînă la rama dreptunghiulară de lemn masiv, de la distanța asta însemnele distinctive de pe gulerul mantalei nu sînt vizibile. În orice caz, e o uniformă de infanterist. Omul era probabil încazarmat chiar în oraș, sau undeva prin împrejurimi, așteptînd să treacă în linia de front; altfel n-ar fi putut veni să-și sărute nevasta înainte

de plecare. Dar unde s-or fi aflând cazărmile în orașul acesta? Sînt numeroase? Ce unități se găsesc acolo în vreme normală?

Soldatul își dă seama că trebuia să se arate interesat de toate lucrurile astea: i-ar furniza un subiect de conversație firesc și banal. Dar abia a deschis gura că și observă o schimbare în atitudinea interlocutoarei. Îi privește cu pleoapele strînse ușor, pîrînd că pîndește cuvintele ce vor urma cu o atenție exagerată de încordată, față de importanța pe care el însuși le-o acordă. El se oprește imediat, într-o frază nesigură, încheiată în grabă într-un sens pe care începutul nu-l prevestea cîtuși de puțin și al cărei caracter interogativ e atît de incert încît femeia are posibilitatea să nu răspundă. De altfel, aceasta și este soluția pe care o adoptă. Trăsăturile îi rămîn însă crispate. Întrebările astea sînt desigur aceleași pe care le-ar pune un spion neîndemînat, iar neîncrederea e firească în asemenea împrejurări . . . Cu toate că e nițel cam tîrziu, în clipa asta, să ascunzi de inamic obiectivele militare.

Soldatul și-a terminat pîinea și vinul, nu mai are nici un rost să întîrzie în locuința asta, cu toată dorința de-a profita încă o clipă de căldură, de scaunul inconfortabil și de prezența aceea circumspectă din fața lui. Ar trebui să-și imagineze un mod de a pleca plin de dezinvoltură, care să atenueze impresia lăsată de neînțelegerea de adineaori. În orice caz, să încerce să se justifice ar fi de-a dreptul o stîngăcie; și cum să explice într-un mod verosimil ignoranța sa în legătură cu . . . Soldatul încearcă acum să-și amintească exact termenii pe care îi folosise. Spusese «cazarmă» dar nu reușește să-și aducă aminte fraza bizară pe care a rostit-o; nici barem nu era sigur că a pus anume în discuție situația clădirilor, și cu atît mai puțin că a arătat fără ambiguitate că n-o cunoaște.

Fără să-și dea seama, a trecut poate prin fața unei cazărmi, în timpul peregrinărilor sale. Cu toate acestea n-a observat nici o clădire în stilul tradițional: o construcție joasă (doar două etaje cu ferestre foarte asemănătoare, încadrate de cărămizi roșii), întinzîndu-se pe o suprafață de aproape o sută de metri, cu acoperiș de ardezie ușor înclinat, avînd hornuri înalte, dreptunghiulare, făcute tot din cărămidă. Ansamblul se înalță în fundul unei vaste curți goale, acoperită de pietriș, despărțită de bulevard și de arborii săi cu frunzișul des printr-un grilaj de fier foarte înalt, sprijinit de contraforți și plin de țepușe atît înăuntru cît și în afară. Din loc în loc, cîte o gheretă adăpostind o sentinelă cu arma la picior; gheretele sînt de lemn, cu acoperiș de zinc vopsite pe dinafară, pe ambele părți, cu dungi roșii și negre.

Soldatul n-a văzut nimic asemănător. N-a mers de-a lungul nici unui grilaj; n-a zărit nici o curte largă presărată cu pietriș, n-a întîlnit nici frunziș stufos, nici gherete și bineînțeles nici sentinele înarmate. Nici măcar n-a călcat pe vreun bulevard plantat cu arbori. Tot timpul n-a mers decît pe aceleași străzi rectilinii, între două șiruri de fațade plate; o cazarmă însă poate lua și asemenea înfățișare. Gheretele au fost scoase firește, precum și tot ce putea deosebi o astfel de clădire de cele din jur, nu rămîn barele de fier care ocrotesc ferestrele parterului în cea mai mare parte a înălțimii lor. Sînt ca niște tije verticale cu secțiunea pătrată, la o palmă depărtare unele de altele, reunite prin două bare transversale situate în apropierea extremităților. Capătul de sus e liber, terminat într-o țepușă, cam la vreo douăzeci de centimetri deasupra pervazului; barele sînt probabil sudate în piatra de la fereastră; dar amănuntul acesta nu e vizibil din pricina zăpezii strînse acolo, care formează un strat neuniform pe toată suprafața orizontală, foarte gros mai ales în partea dreaptă.

Dar poate să fie vorba, tot așa de bine, de o cazarmă de pompieri, ori de o mănăstire, ori de-o școală, ori de niște birouri comerciale, ori de o simplă casă de locuit cu ferestrele de la parter ocrotite de grilaje. Ajuns la intersecția următoare, soldatul o cotește, în unghi drept, pe strada alăturată.

Și zăpada continuă să cadă, lent, vertical, uniform, iar stratul alb crește pe nesimțite așternându-se pe rezemătoarele ferestrelor, pe treptele din pragul caselor, pe părțile ieșite în relief a lampadelor negre, pe caldarîmul fără mașini, pe trotuarele pustii unde potecile de pași din timpul zilei au dispărut. Și iarăși se face noapte.

Fulgii mereu de aceeași grosime, egal depărtați unii de ceilalți coboară toți cu aceeași viteză, păstrînd între ei aceeași distanță, aceeași dispunere, ca și cum ar aparține unui asemenea sistem rigid care s-ar deplasa de sus în jos printr-o mișcare continuă, verticală, uniformă și lentă. Urmele trecătorului întîrziat mergînd de-a lungul caselor, cu capul plecat, de la un capăt la celălalt al străzii rectilinii, se înscriu, în zăpadă, una cîte una, pe suprafața egală, din nou intactă, în care se înfundă deja cel puțin cu un centimetru. Iar în urma sa, curînd zăpada începe să acopere amprenta ținută a tălpilor, reconstituind puțin cîte puțin albeața inițială a zonei strivite, redîndu-i curînd aspectul grăunțos, catifelat, fragil, ștergînd muchiile ascuțite de pe margini, făcînd conturul din ce în ce mai vag și, în sfîrșit, acoperind de tot adîncitura scobită, așa de bine că diferența de nivel devine imperceptibilă în comparație cu zonele învecinate, continuitatea fiind astfel restabilită și toată suprafața din nou egală, intactă, neatinsă.

Așa că soldatul n-are cum să știe dacă, înainte de el, a mai trecut vreun altul pe acolo, de-a lungul caselor cu ferestrele neluminate. Iar cînd ajunge la răscrucea următoare, nici o potecă nu mai brăzdează trotuarele de pe strada transversală, dar nici asta nu înseamnă nimic.

Totuși urmele puștiului dispar mai greu. Într-adevăr, cînd fuge, în urma lui lasă niște amprente cocoșate: talpa, basculînd brutal, strînge către călcîi o grămăjoară de zăpadă îndesată, care rămîne apoi spre mijlocul piciorului (în locul unde forma se îngustează) și a cărei proeminență mai mult sau-mai puțin accentuată e probabil mai greu de șters decît restul; și găurile scobite de-o parte și de alta, de vîrfu încălțăminte și de călcîi sînt cu atît mai adînci cu cît puștiul nu urmează vechile poteci din timpul zilei, ci preferă să meargă pe margine, prin zăpada mai groasă (deși pentru ochi nu e nici o diferență) unde se înfundă mai mult. Și cum, pe deasupra, înaintează, foarte repede, lungimea dîrei pașilor săi, din punctul unde se găsește și pînă la ultima neregularitate încă vizibilă sub stratul cel nou, lungimea acestei dîre e cu mult mai mare decît a aceleia pe care o lasă soldatul în urma sa, mai ales dacă pui la socoteală și buclele care marchează drumul copilului, din jurul fiecărui lamadar.

Buclele, ce-i drept, nu se vădesc prea limpede, căci puștiul de-abia pune piciorul pe pămînt cînd execută volta aceea agățîndu-se de coloana de fontă. Cît privește conturul tălpilor sale de cauciuc, acesta e dinainte confuz: mai devreme chiar ca ninsoarea să înceapă a le șterge imaginea, nici striurile, nici crucea din centrul cercului nu pot fi identificate. Deformările pricinuite de cursă, precum și nesiguranța privind particularitățile acesteia, fac ca nimic să nu deosebească poteca de oricare alta lăsată de un copil de aceeași vîrstă — care ar purta și el pantofi cu tălpi identice (poate chiar aceiași pantofi, proveniți de la același magazin) și-ar efectua asemenea învîrtiri în jurul lampadelor.

Nu există oricum nici un fel de amprente în zăpadă, nici o urmă de pași, iar zăpada continuă să cadă pe strada pustie, lent, uniform și vertical. Noaptea trebuie să fie acum foarte neagră, iar fulgii nu se mai văd decît atunci cînd trec prin lumina unui felinar de gaz. Astfel strada e jalonată, la intervale constante (dar care par să se micșoreze din ce în ce, pe măsură ce se îndepărtează, spre dreapta ori spre stînga), jalonată de zone mai luminoase unde întunericul e punctat de nenumărate pete albe, însuflețite de aceeași cădere. Și cum fereastra e situată la ultimul etaj, toate aceste cercelete de lumină trebuie că apar îndepărtate și pale, tocmai în fundul secțiunii

formate de cele două planuri paralele ale fațadelor; ba chiar atât de îndepărtate, atât de tremurătoare încât e firesc să nu poți deosebi fulgii unii de alții: văzuți de la o asemenea înălțime, formează doar, din loc în loc, un halo albicios, îndoienic și acesta, căci lumina lampadelor e foarte slabă, și încă mai nesigură din cauza lucrării difuze pe care o răspîndesc împrejur toate suprafețele pale, pămîntul, cerul, perdeaua deasă de fulgi coborînd încet și fără întrerupere prin fața ferestrelor, atât de deasă încît ascunde cu totul clădirea din față, lamparele de fontă, ultimul trecător întîrziat, strada întregă.

Ori poate felinarele nici n-au fost aprinse în seara asta, în noaptea asta, noaptea asta de aici. Iar zgomotul eventualilor pași amortizat de zăpada proaspătă, nu poate străbate, la o asemenea înălțime, o asemenea depărtare, obloanele de fier, geamurile, perdelele groase de catifea.

Pe tavan, umbra muștei s-a oprit foarte aproape de locul unde cearcănul lămpii întîlnește partea de sus a peredeii roșii. Așa nemișcată, forma ei devine mai complicată: e desigur, reproducerea mărită a filamentului îndoit de la becul electric, dar, ceva mai încolo, imaginea principală se află dublată de alte două imagini identice, mai pale, mai vagi, de jur împrejurul celei dinții. Poate și alte imagini și mai neclare ei multiplică apoi de fiecare parte a acestora; dar nu sînt perceptibile, căci firavul desen pe care-l proiectează musca nu se situează pe de-antregul în zona cea mai luminată a tavanului, ci și într-un ciucure de semilumină, lat de un centimetru sau doi, aflat la marginea cercului, acolo unde începe umbra.

Tot restul camerei, unde nu-i aprinsă decît lampa asta pusă pe colțul biroului, pare relativ întunecat în comparație cu cercul strălucitor de lumină care se decupează pe tavanul alb. Dacă ochiul a stat prea mult ațintit într-acolo, cînd se întoarce, nu mai deslușește nici un amănunt pe ceilalți pereți ai încăperii. Tabloul agățat pe peretele din fund nu mai e decît un dreptunghi cenușiu înconjurat de negru. Scrinul de dedesubt nu mai e decît un pătrat întunecat lipsit de orice volum ca și tabloul pus acolo pe o bucată de hîrtie vopsită; la fel și căminul de la mijlocul peretelui perpendicular. Cît privește hîrtia tapetului, nenumăratele și minusculele pete care-i formează desenul nu mai păstrează nici forma de torță, nici de floare, de siluetă omenească, de pumnal, felinar sau orice. Ai spune că sînt pene care cad tăcut, vertical și uniform în șiruri, regulate și atât de lent încît abia ghicești, și șovăi să precizezi, în ce sens se mișcă, în sus ori în jos, la fel ca particulele în suspensie dintr-o apă liniștită, ca micile bule într-un lichid încărcat cu gaz, ca fulgii de zăpadă, ca firele de praaf. Iar de pe podea, și ea în penumbră, potecile lucioase au dispărut. Nu-i luminat decît dedesubtul mesei, sub abajurul conic al lămpii, și baioneta așezată în mijloc. Lama ei scurtă și puternică, cu două tășuri simetrice, prezintă, de-o parte și de alta a axului median, două planuri cu o înclinare inversă de oțel lustruit, unul din ele respingînd razele lămpii către centrul camerei.

De cealaltă parte, pe mijlocul panoului, imaginea, confuză din cauza penumbrei, nu mai e decît un oval cenușiu, înscris într-un dreptunghi alb, așezat pe verticală, și înconjurat el însuși de negru.

În clipa asta, se aude, destul de aproape, o voce șovăitoare, nedeslușită. Soldatul își coboară privirea de la poza soldatului agățată pe perete și pînă la tînașa femeie așezată pe scaunul din fața scrinului. Vocea care s-a auzit nu e a ei; la fel de gravă poate, și mai puțin tinerească, era, cu siguranță de astă dată, o voce de bărbat. Repetă de altfel o frază cam de aceeași consonanță, la fel de neînțeleasă, în timp ce tînașa femeie rămîne cu gura închisă, dreaptă pe scaunul său, cu ochii întorși spre colțul camerei, unde, de partea cealaltă a mesei, se află ușa întredeschisă. Negrul interval, care desparte marginea liberă a batantei de cadru, nu lasă să se zărească nimic din odaia vecină.

Tînăra femeie e acum în picioare în fața ușii pe care o împinge exact atît cît să se strecoare în partea cealaltă; pe urmă ușa se închide, dar nu de tot, păstrînd același interval liber ca mai înainte. În spațiul negru rămas, apare atunci din nou copilul.

Sau cel puțin apare o fișie verticală din acesta, cuprinzînd un ochi, nasul, trei sferturi din gură și din bărbie, un dreptunghi alungit de soț albastru, jumătate din genunchiul gol, o șosetă, un pîslar negru, totul perfect rigid, în timp ce vocea de bărbat reia pentru a treia oară aceeași frază, dar cu mai puțină forță, ceea ce iarăși te împiedică să recunoști altceva decît sunete abia schițate, lipsite de sens. Vocea gravă a femeii îi răspunde încă și mai încet, aproape în șoaptă. Ochiul copilului ajunge la nivelul mînerului de la ușă, ca un ou de porțelan alb. De partea cealaltă, un întrerupător, tot din porțelan, e fixat lîngă chenarul ușii. S-a pornit o discuție; vorbește mai ales femeia, repede, dînd lungi explicații, în care de mai multe ori par să revină aceleași grupuri de cuvinte, rostite cu aceeași intonație. Vocea de bărbat nu intervine decît prin fraze scurte sau monosilabe, dacă nu chiar prin mormăituri. Copilul își ia inima-n dinți și deschide încă nițel ușa.

Nu, nu e copilul, căci, dimpotrivă, acesta dispare, și în locul lui se ivește tînăra femeie care își viră capul puțin mai sus în crăpătura ușii, acum mai largă:

— Nu era Boulard, nu-i așa?

Și, pentru că soldatul o măsoară cu un aer întrebător, repetă:

— Strada Boulard? Nu-i asta ce cauți?

— Nu... Nu cred... spune soldatul pe un ton destul de nehotărît, apoi după o clipă de gîndire, cu ceva mai multă siguranță, clatină din cap de cîteva ori, în dreapta și în stînga: « Nu cred. Nu. » Dar interlocutoarea a și dispărut; iar acum ușa e închisă de tot.

Ovalul alb, lucios, al mînerului prezintă mai multe puncte luminoase; cel care izbăște în primul rînd prin strălucirea sa e așezat undeva deasupra; un al doilea, mult mai mare dar mai puțin strălucitor formează în partea dreaptă un fel de poligon în linii curbe, cu patru laturi. Dungii limpezi, în lungime, în lățime și de o intensitate deosebită urmează, la diferite distanțe, conturul general al rotunjirii, cum se obișnuiește în desenele care urmăresc să dea impresia de relief.

Însă liniile astea concentrice, în loc să asigure obiectului o a treia dimensiune, par mai degrabă să-l facă să se întoarcă la ce a fost; fixîndu-l cu insistență, soldatul poate vedea mînerul de porțelan cum se mișcă, mai întîi abia perceptibil, pe urmă din ce în ce mai tare, iar marele ax al ovalului înclinîndu-se cu zece sau douăzeci de grade, cînd într-o parte cînd în alta a verticalei. Cu toate acestea ușa nu se deschide. Probabil însă, copilul se joacă, prin spate, cu mînerul, cu celălalt mîner de porțelan alb, identic cu acesta și simetric în raport cu ușa.

Cînd ușa se deschide, nu-și face apariția nici copilul curios și temător, nici tînăra femeie cu ochii limpezi, ci un personaj nou: cel care, fără îndoială, vorbea mai adineori în încăperea vecină; într-adevăr, o voce cu un timbru și o înălțime analoage îi declară acum soldatului că nu există nici o stradă Boucharet în cartierul acela și nicăieri în oraș. Precis că i s-a spus « Boulard »; și omul propune să-i explice unde se află strada aceea. « Nu-i de loc aproape » adaugă el, privindu-l pe soldat cum stă pe scaun cu palmele peste coapse, adus nițel de spate și strîngînd într-una pachetul decolorat sub braț; îl privește cu atîta insistență de parcă ar socoti cîți kilometri mai e în stare să parcurgă înainte de a se prăbuși de-a binelea.

Omul e ajuns de mult la vîrsta de a fi mobilizat; dar e infirm, ceea ce-i justifică prezența printre civili. Piciorul stîng pare să nu-l mai poată întrebuinta; se ajută la mers de o crîjă din lemn sprijinită la subsuoară și folosită cu îndemîinare, dacă judeci după manevra rapidă, executată adineauri pentru a păși pragul ușii și a se apropia de capătul mesei, de care se reazemă acum cu mîna dreaptă așezată pe mușamaul în

pătrate albe și roșii. Probabil e invalid de război ; trebuie să fi fost rănit la începutul ostilităților și s-a întors acasă, pus de bine de rău pe picioare, înainte de retragerea armatelor în derută și evacuarea spitalelor militare. Poartă o mustață fină și frumos tăiată, ca și soldatul din fotografie. De altfel, seamănă cu acesta, măcar atât cât poate o asemenea poză să semene cu modelul, după atâtea ricieli și retușări. Dar o poză ca asta, bineînțeles, nu poate fi o dovadă. Soldatul dă din cap de mai multe ori în semn că nu-i de acord.

— Nu, răspunde el. Nu părea să fie Bouchard.

— Bouvard, am spus.

— Nu cred. Nu. Era altceva.

— Altceva nu există.

— Și apoi era în partea asta.

— Deci cunoști orașul?

— Nu... Dar...

— Păi, dacă nu-l cunoști cum vrei să știi? Eu, unul, cunosc orașul ! N-am avut laba totdeauna așa... Arată cu bărbia spre cîrjă. Bouvard, strada asta a ta, e tocmai în capătul celălalt !

Soldatul se pregătește să-i expună motivele pentru care e convins de contrariu, ori, mai exact, crede că nu-i aceea strada pe care o caută ; dar, fără să intre în amănunte complicate, nu-i ușor să-l convingă pe invalid care se arată atât de sigur pe el. Pe urmă, dacă stă să se gîndească, nici motivele nu i se mai par cine știe ce. Și e pe punctul de a se resemna să asculte informațiile pe care celălalt ține morțiș să i le furnizeze, cînd iată că tînăra femeie revine și ea în odaie prin ușa rămasă deschisă. Pare nemulțumită. Intră cu grabă, ca și cum ar fi fost în întîrziere din pricina unor treburi neprevăzute, urgente, care o împiedicaseră acum cîteva minute să-l însoțească pe bărbat sau măcar să-l ascundă privirii musafirului.

Invalidul dădea tot felul de explicații topografice în care figurau o mulțime de nume de străzi : Vanizier, Vantardier, Bazaman, Davidson, Tamani, Duroussel, Dirbonne etc. Femeia îl întrerupe la mijlocul itinerariului :

— Doar ți s-a spus că nu era Brulard.

— Nu Brulard : Bouvard ! Strada asta o cunosc bine. Și, întors spre soldat, ca și cum răspunsul nu putea fi altul : spre antrepozit te duci ?

— Antrepozit ?

— Da : antrepozitul militar, cel care servea drept cazarmă auxiliară în ultimul timp.

— Nu, spune soldatul, nu caut o cazarmă și nici un antrepozit.

— În sfîrșit, cazarmă sau nu, asta nu schimbă cu nimic poziția străzii. Cuprins de o inspirație subită, ciocăne cu vîrfurile degetelor în masă și, adresîndu-se femeii : Știi ce ? Poate să-l conducă băiatul, va fi mai simplu.

Cu fața la fel de încruntată, ea ridică din umeri și răspunde :

— Știi foarte bine că nu vreau să iasă din casă.

O nouă discuție se încinge între ei, asta dacă mai înainte era totuși vorba de același bărbat. În orice caz, spre deosebire de dialogul desfășurat în camera de alături, acum mai mult bărbatul vorbește, cerînd motivele exacte pentru care era închis copilul, abia ascultînd răspunsurile, repetînd cu toată convingerea că nimeni nu are ce să riște dacă străbate orașul, cu atât mai mult un copil, și nici măcar nu va dura cine știe cît, se va întoarce acasă chiar înainte de căderea nopții. Femeia i se împotrivește prin fraze scurte, iritate, pline de tenacitate :

— Spuneai că e departe.

— Departe pentru cine nu cunoaște. Dar nu pentru băiat, care o să meargă glonț pînă acolo, fără să se rătăcească, pe drumul cel mai scurt, și apoi o să se întoarcă imediat.

— E mai bine să nu iasă din casă, spune tînăra femeie.

De astă dată bărbatul îl ia pe musafir drept martor: Ce primejdie ar fi dacă iese astăzi? Străzile nu sînt oare absolut calme? Poate să se întîmple ceva mai înainte de mine dimineață? ... etc.

Soldatul răspunde că n-are habar. Cît privește liniștea străzilor, deocamdată e într-adevăr de necontestat.

— Dar pot să sosească dintr-un minut într-altul, spune femeia.

Invalidul e de altă părere: « Nu mai devreme de mîine seară sau chiar poimîine. Crezi tu că el ar sta aici liniștit să-î aștepte? » Asta o spune despre soldat, făcînd spre el un gest larg și vag pe deasupra mesei; dar acesta, în ce-l privește, nu găsește că e o dovadă prea convingătoare, pentru că oricum nu trebuia să fie acolo. Luat iarăși drept martor de către bărbat, nu poate decît să facă cu mîna, abia ridicînd-o de pe genunchi, un semn de expectativă.

— Nu știu, spune el.

Și apoi el nu ține cîtuși de puțin să fie condus pînă la celălalt capăt al orașului, cu toate că, într-adevăr, nu mai știe ce altceva ar mai fi de făcut. Nu numai că nu se simte odihnit după popasul acesta, dar e cuprins de o și mai mare oboseală. Se uită la tînăra femeie cu ochii de culoare deschisă, cu fața posomorîtă, părul negru, șorțul larg, strîns pe talie; se uită la invalid, care nu pare de loc obosit de infirmitatea sa, de vreme ce rămîne acolo, în picioare, sprijinit în cîrjă, cînd foarte aproape de el se află un scaun gol; soldatul se întreabă dacă piciorul nefolositor e sau nu așezat pe sol, dar nu-și poate da seama, pentru că omul, așa cum stă rezemat de marginea mesei, la celălalt capăt al ei, nu-i vizibil decît de la coapse în sus: așa că ar trebui să se aplece înainte, să ridice mușamaua și să-și arunce o privire sub masă printre cele patru picioare pătrate, mai subțiri în partea de jos — sau mai bine zis, din ce în ce mai subțiri, dar din lemn răsucit, canelate, devenind cilindrice în partea superioară, și terminîndu-se în patru cuburi cu cîte un trandafir sculptat pe amîndouă fețele — sau ...; soldatul se uită și la portretul de pe peretele din fund: de la distanța asta, trăsăturile feții sînt cu totul nedeșluite; iar detaliile uniformei trebuie să le fi cunoscut bine ca să le poți vedea; cele două curele încrucișate pe piept, pumnalul-baionetă în teaca de piele neagră fixată la centiron, pulpanele îndoite ale mantalei, moletierele ... dacă nu e vorba de jambiere sau chiar de cizme ...

Dar iată acum copilul care-și face intrarea prin stînga scrinului, pe ușa de la vestibul. E împins înainte, ca să se apropie de soldat, care nu s-a mișcat de la masă. Invalidul îl împinge din spate cu mîna rămasă liberă, în timp ce cu cîrja execută niște mișcări iuți, aproape pe loc, căci copilul nu avansează. Picioarul rănit e nițel mai scurt decît celălalt, sau puțin îndoit, așa că laba piciorului se deplasează la cîțiva centimetri deasupra podelei.

Copilul și-a schimbat costumul, pregătindu-se desigur de plecare: poartă acum pantaloni lungi și strîmți, din care se văd niște ghețe înalte și sînt acoperiți pînă la solduri de un pulover de lînă gros cu gulerul întors; o pelerină atîrnă descheiată de la umeri pînă la genunchi; pe cap are o beretă înfundată de fiecare parte pînă pe urechi. Totul e în aceeași culoare bleumarin sau mai exact în diferitele nuanțe ale acestei culori.

Invalidul exercitînd o presiune mai serioasă asupra spinării copilului, acesta face un pas spre soldat; totodată apropie cele două pulpane ale pelerinei și o încheie strîns, ținînd, pe dinăuntru, marginile cu mîinile. Bărbatul rostește o frază pe care o mai spusese și cu cîteva clipe înainte: « Găsește el strada asta Bouvard, o găsește precis ». Copilul își ține privirea plecată spre bocancii cu talpa de cauciuc pîrînd o linie galbenă pe dușumea.

Așadar pînă la urmă femeia tot s-a dat bătută? Soldatul n-a observat totuși ca ea să fi încuviințat, în fața lui, plecarea băiatului. Scena asta să se fi desfășurat cînd nu

era el de față? Dar unde și când? Ori nu e nevoie să fie și ea de acord? Acum stă deoparte, în penumbra odăii de alături, în picioare, în cadrul ușii larg deschise. E nemișcată, cu brațele spînzurînd țepene pe lîngă corp. Tace, dar fără îndoială că spusese ceva care ar fi putut să-i atragă soldatului atenția într-acolo. Și îmbrăcămintea ei s-a schimbat : nu mai poartă șorț peste fusta aceea largă și cenușie. Fața și-a păstrat aceeași expresie posomorită, dar poate mai blîndă, mai depărtată. Ochii i s-au mărit din pricina întunericului ; se uită, peste masă, pe care se află paharul gol, la copil, tot așa de țeapăn în pelerina întunecată care-l ascunde de la gît și pînă la picioare ; poziția mîinilor, nevăzute, vîrite dedesubt, se vădește la două nivele diferite : lîngă răscoiala de la gît și către mijlocul taliei, prin stofa încrețită pe margine. În spatele copilului, bărbatul cu cîrja a încetat și el orice mișcare ; stă aplecat înainte, cu spatele curbat, într-un echilibru care pare precar, obținut cu ajutorul cîrjei, ținută oblic pentru a-i sprijini trupul, și strînsă cu putere în mînă, cu brațul întins, umărul mai ridicat, celălalt braț, liber, înaintînd pe jumătate îndoit prin spatele puștiului, mîna cu palma deschisă, arătătorul și mijlociul aproape întinși, în timp ce ultimele două degete se îndoaie spre podul palmei întoarse cu fața în sus. Expresia feței s-a fixat la un fel de suris, poate un « suris bun », dar care, din cauza trăsăturilor rigide, e transformat într-un rictus : un colț al gurii răsrînt, un ochi mai închis decît celălalt, iar obrazul pe jumătate crispat.

— Găsește el strada asta Boulevard, o găsește el.

Nimeni nu spune nimic. Copilul își privește ghețele. Invalidul a rămas cu trupul plecat înainte, stînd parcă să cadă, brațul drept întins pe jumătate, gura strîmbată de ceea ce fusese un suris. Femeia pare că s-a tras și mai mult în penumbra camerei vecine, iar ochii i s-au mărit, întorși acum, poate, spre soldat.

Pe urmă strada, noaptea, zăpada care cade. Soldatul strîngîndu-și pachetul sub braț, cu mîinile amîndouă vîrite în buzunarele mantalei, abia se mai ține de puștiul care merge la trei patru metri în față. Fulgii mici și deși sînt goniți pe orizontală de vînt, iar soldatul, ca să nu-i primească drept în față își apleacă ceva mai mult capul ; își strînge pleoapele atît cît să nu le închidă de tot. Abia își mai zărește ieșind și reîntrînd fiecare sub pulpana mantalei, cei doi bocanci negri care înaintează pe zăpadă și se trag înapoi, rînd pe rînd.

Cînd trece prin lumina unui felinar de gaz, vede micile pete albe care se grăbesc să-l înlîtnească, mai deslușite pe pielea întunecată a bocancilor și, mai sus, agățîndu-se de stofa mantalei. Atunci, aflîndu-se în plină lumină, încearcă să ridice capul să-l zărească undeva în fața lui pe puști. Dar acesta, firește, a și reîntrat în umbră ; iar mulțimea de fulgi albi care se așează între ei sînt dimpotrivă luminați de lampadar și asta îl împiedică să distingă ceva dincolo. Curînd, orbit de cristalele fine care-l biciuiesc drept în față, soldatul trebuie să-și coboare din nou privirea pe mantaua din ce în ce mai acoperită de zăpadă, la pachetul legat prost, la bocancii care își continuă acel du-te-vino, ca două limbi de pendul descriind, unul lîngă altul, oscilații paralele, identice, dar contrarii.

Abia cîțiva pași mai încolo, după ce a ieșit din lumina felinarului, poate să se asigure încă o dată de prezența băiatului, umbră incertă cu pulpanele pelerinei fluturate de vînt în lumina felinarului următor, cinci sau șase metri înainte.

Și puștiul a dispărut de-a binelea. Soldatul e singur, oprit în loc. E o stradă ca atîtea altele. Puștiul l-a condus pînă acolo și l-a lăsat singur în fața unei case ca oricare alta și i-a spus : « Acolo e ». Soldatul a privit casa, strada, dintr-o parte apoi din cealaltă, și ușa. Era o ușă ca oricare alta. Strada era lungă și întunecată, doar din loc în loc zone mai luminoase sub aceleași lampadare de fontă cu ornamente desuete.

Puștiul a plecat imediat ; numai că, în loc să se întorcă pe unde a venit, și-a continuat drumul drept înainte, în același sens. A făcut vreo zece metri și pe urmă, pe

neasteptate, a luat-o la fugă. În urmă îi fluturau pulpanele pelerinei. A continuat să fugă drept înainte, făcându-se îndată nevăzut, și apoi ivindu-se iarăși la fiecare felinar, dispărînd și din nou apărînd, din ce în ce mai mic, fără formă, estompat de întunericul nopții și de zăpadă...

Soldatul e singur, privește ușa în fața căreia se află. De ce i-a arătat copilul casa asta și nu alta, doar n-avea altă sarcină decît să-l ducă pînă la stradă? Și apoi ce stradă e asta? E aceea despre care era vorba mai adineaori? Soldatul nu reușește să-și amintească numele la care ținea atît de mult invalidul: era parcă Mallart sau Malabard, Malardier, Montoire, Moutardier... Nu, nu aduceau cu asta.

Pe partea dinăuntru a zidului, în pervazul ușii, pe latura nișei luminată de lampadarul cel mai apropiat, e fixată la un stat de om o plăcuță: o inscripție oarecare cu privire la locatarul imobilului sau măcar a unuia dintre locatari. Nu-i destulă lumină ca soldatul s-o poată citi. Urcat pe treapta de la prag, abia ținîndu-se pe marginea ei, atinge plăcuța cu mîna. Literele gravate, scobite într-o materie șlefuită și rece sînt însă prea mărunte și soldatul nu izbuteste să descifreze nici cel mai mic cuvînt. Observă atunci că ușa e întredeschisă: o ușă, un coridor, o ușă, un vestibul, o ușă, apoi în sfîrșit o încăpere luminată și o masă cu un pahar gol care încă mai are pe fund un cerc de lichid de un roșu întunecat și un infirm sprijinindu-se în cîrjă, aplecat în față într-un echilibru precar. Nu. O ușă întredeschisă. Un coridor. O scară. O femeie urcînd în fugă de-a lungul scării înguste din etaj în etaj, iar șorțul ei cenușiu învîrtindu-se în spirală. O ușă. Și în sfîrșit o încăpere luminată: pat, comodă, cămin, birou cu o lampă așezată în colțul din stînga și abajurul care descrie în tavan un cerc alb. Nu. Deasupra comodei o gravură înrămată în negru fixată... Nu. Nu. Nu.

Ușa nu-i întredeschisă. Soldatul își trece degetul peste plăcuța lustruită, dar mîna îi e amorțită de frig și nu mai simte chiar nimic. Apoi, cu o smucitură, ușa se deschide de perete. E tot același coridor, dar de astă dată luminat. Iată și becul gol spînzurînd de firul său, așul cu apărarea pasivă lipit pe peretele cafeniu, chiar la intrare, la dreapta și la stînga. Ușile închise, și scara din fund de tot care urcă în spirală către pereți succesivi și unghere obscure.

— Dumneata ce?...

E tot un soldat, ori mai degrabă jumătate dintr-un soldat, căci e îmbrăcat cu chipiu și tunică militară, dar cu pantaloni negri de civil și pantofi cenușii de antilopă. Cu brațele și picioarele ușor depărtate, ochii holbați, gura întredeschisă, insul a împietrit, interzis, amenințător, temător, se trage îndărăt spre fundul coridorului, la început pe nesimțite, fără ca picioarele să se miște unul în raport cu celălalt, membrele și trupul întreg rămînînd rigide, ca și cum totul era urcat pe o șină și tras cu o sfoară îndărăt. Nu.

În timp ce soldatul, după ce a suit treapta foarte îngustă a pragului, pe care abia de-și ține echilibrul, sprijinindu-se de ușa închisă care îi stînjenește mișcările corpului și-l silește la o nefirească torsiune, mîna stîngă vîrîtă și acum în buzunarul mantalei, strîngînd sub braț în scobitura șoldului pachetul înfășurat în hîrtie cafenie, iar mîna cealaltă ridicată spre plăcuța lustruită fixată în pervazul dinspre peretele din stînga, în timp ce soldatul încearcă zadarnic să descifreze inscripția plimbîndu-și vîrfurile degetelor lipite unul de altul, arătătorul, mijlociul și inelarul, ușa se deschide dintr-o dată brusc că trebuie să se prindă de pervaz să nu cadă, să nu se trezească înghițit, de coridorul acesta ca un bot căscat în mijlocul căruia se află un bărbat într-o atitudine mai retrasă, un bărbat stînd nemișcat cu chipiu și tunică militară, dar cu pantaloni de civil și pantofi plați fanteziști; desigur sînt prevăzuți cu tălpi de cauciuc, pentru că nici un zgomot n-a semnalat apropierea unor pași de-a lungul coridorului. Pe gulerul tunicii, cele două romburi colorate purtînd numărul matricol au fost scoase. Cu o mîna încă mai ține marginea ușii pe care tocmai o învîrtise pe țîțîni. Ridică mîna liberă,

dreapta, pînă la înălțimea umărului într-un semn de bun venit, nedus pînă la capăt, și apoi o lasă iar să cadă.

— Intră, spune el, aici e.

Soldatul trece pragul și face trei pași pe coridorul luminat de un bec fără lampă, spînzurat de capătul unui fir electric răsucit. Soldatul se oprește. Celălalt a închis ușa la loc. Mișcarea aerului face să se clatine becul care și după aceea continuă să se lege de capătul firului.

În fața ușii închise, bărbatul cu tunică militară stă iarăși nemișcat cu brațele și picioarele nițel depărtate, mîinile spînzurînd într-o atitudine nehotărîtă și țeapănă totodată. Toate însemnele distinctiv de pe veșminte au fost descusute: nu numai cele de la guler, dar și galoanele de pe mînci sau de la chipiu, lăsînd să se vadă în locul pe care-l ocupau o mică suprafață de postav nou, mai moale și mai colorată decît locurile învecinate, tocite, uzate de prea multă purtare. Deosebirea e atît de netă încît forma însemnelor absente nu lasă nici o îndoială: rombul infanteriei, cele două dreptunghiuri mici, oblice, paralele, arătînd gradul de caporal; doar că lipsesc culorile (roșu deschis, grenat, violet, albastru, verde, galben, negru...) care ar lămurii mai exact asupra regimentului, funcției, etc. Chipul, aflat acum în plină lumină, pare obosit, slăbit, cu pomeții prea ieșiți în afară, obrazul cenușiu, ochii înfundați în orbite. Umbra personajului e proiectată pe lemnul ușii, la dreapta, pe urmă la stînga, apoi iar la dreapta, la stînga, la dreapta, după poziția becului care se leagănă la capătul firului, perpendicular pe direcția coridorului (totuși curentul de aer trebuie să fi împins becul în sens longitudinal, dar planul oscilațiilor s-a schimbat puțin cîte puțin fără ca amplitudinea să scadă vîdit, iar umbra micșorată a bărbatului apare și dispăre, cînd la dreapta, cînd la stînga alternativ).

— Ești rănit? Întreabă el pînă la urmă.

Soldatul face semn cu capul, un semn de tăgadă.

— Bolnav?

— Nicidecum... obosit numai.

— Atunci e bine. Poți să urci.

Dar nici unul nici celălalt nu se clintește din loc. Iar umbra bărbatului continuă să se lege. Mai spune încă:

— Ce ai acolo, în pachet?

După o șovăire, soldatul își pleacă ochii spre hîrtia cafenie, pătată și cu sfoara desfăcută.

— Niște lucruri...

— Ce fel de lucruri?

— Niște lucruri ale mele.

Ridică iar capul. Bărbatul îl privește mereu cu același aer ostent, absent parcă.

— Ai la dumneata livretul militar?

— Nu... Soldatul schițează un zîmbet sau o strîmbătură fugitivă, care-i deformează pentru o clipă gura; apoi înalță sprîncenele arătîndu-și uimirea în fața acestei pretenții nelalocul ei.

— Nu, bineînțeles, repetă celălalt și după cîteva secunde: «e în regulă. Poți să urci.»

În acest moment, lumina se stinge. O beznă deplină se lasă în locul chipului slab și palid, al celor două mîini atîrnate cu degetele depărtate, umbra și sunetul de pendulă. Totodată se oprește mișcarea de orologerie care fără ca soldatul să-și dea seama, încă de la începutul scenei, făcea să se audă un tic-tac regulat.

Și cînd lumina se aprinde din nou, scena e mută. Decorul e același: un coridor îngust, vopsit în cafeniu închis pînă la jumătate din înălțimea peretelui, iar tavanul, foarte înalt, e dat cu o culoare incertă. Ușile, pe dreapta și pe stînga, sînt însă mai

numeroase. Ca și cele dinainte sînt vopsite în cafeniu închis pe toată suprafața și au dimensiuni identice: mult prea înalte pentru lățimea lor. Fără îndoială coridorul e mai lung. Becul electric e același, rotund și cu lumină slabă, spînzurînd de capătul unui fir răsucit. Butonul automatului, din porțelan alb, e plasat tocmai în capul scării, într-un ungher. Cei doi merg încet, fără o vorbă, unul în spatele celuilalt. Primul, cel îmbrăcat cu o tunică veche de caporal, tocmai apăsase în trecere pe butonul de lumină (nu exista buton la parter, de vreme ce au urcat pe întinerie?); dar declanșarea sistemului n-a făcut să se audă decît un simplu declic; mișcarea de orologiu mult atenuată e acoperită de zgomotul bocancilor țintați pe treptele suite acum de soldat cu mai puțină dificultate, pentru că e lumină. Înaintea sa, călăuza poartă tălpi de cauciuc la pantofii săi cenușii de antilopă; foșnetul pașilor e abia perceptibil. Unul după altul, cei doi trec prin fața ușilor închise, pe stînga și pe dreapta, una după alta, înguste și înalte, cu mînerul din porțelan alb, strălucitor, care iese în evidență pe vopseaua mată și întunecată, un corp rotunjit în formă de ou unde imaginea becului electric formează un punct luminos care se repetă, pe dreapta și pe stînga, la fiecare ușă, una după cealaltă.

Tocmai la capătul coridorului se află o ultimă ușă, la fel cu celelalte. Soldatul vede înaintea sa cum bărbatul se oprește, cu mîna pe mînerul de porțelan. Cînd a ajuns din urmă, omul deschide iute, lăsîndu-l pe soldat înaintea, apoi intră și el și închide ușa în urma lor.

Iată-i într-o mică încăpere destul de întunecoasă, luminată totuși de-o culoare albăstrie, care vine de afară prin cele șase gemulețe ale ferestrei lipsite de obloane și de perdele. Soldatul se apropie de geamurile goale. Vede strada pustie, toată albă de zăpadă, aceeași peste tot. Și-a așezat mîna pe mînerul de porțelan, neted și rece sub palmă. Cremona ferestrei nu-i închisă, cele două batante sînt doar împinse, se deschid de la sine fără nici un efort, doar prin greutatea brațului agățat acolo. Soldatul se apleacă în afară. Nu mai ninge. Vîntul a încetat. E o noapte calmă. Soldatul se apleacă mai mult. Trotuarul i se pare mult mai jos decît se aștepta. Agățat de bara de sprijin, vede sub el șirul vertical de ferestre succesive și intrarea imobilului, jos de tot, și treapta albă de la prag, luminată de felinarul din apropiere. Ușa, ceva mai înapoi, nu se vede. În zăpada proaspătă sînt urme de pași, talpa unor bocanci care, venind din stînga de-a lungul caselor, duce pînă la intrare și se termină acolo, pe verticala privirii. O formă nedeslușită se mișcă în cadrul ușii. Pare să fie un bărbat înfășurat într-un palton lung sau într-o manta militară. E urcat pe treaptă cu corpul lipit de ușă. Partea care se vede îngăduie să recunoști totuși clar un umăr cu clapa de la manta închisă, un braț îndoit care ține sub cot un pachet dreptunghiular de dimensiuni unei cutii de pantofi.

— Nu pare să-ți meargă prea bine, spune omul întorcîndu-se spre el.

Soldatul s-a așezat la întîmplare, pe un scaun care i-a venit la îndemînă. Bărbatul, care se îndepărtase o clipă să scotocească în fundul încăperii, s-a întors cu un balot voluminos în brațe, greu de identificat în această semiobscuritate lunară: stofe...

— Nu pare să-ți meargă prea bine.

— Nu știu... răspunde soldatul trecîndu-și mîna peste față, nu... nu-i nimic. Mîna cealaltă a rămas în buzunarul mantalei. Își potrivește pachetul în scobitura cotului. Vede șirul vertical de ferestre succesive, fiecare marcată de o linie albă în josul pervazului nins, un șir vertical de trepte paralele, coborînd pînă la pragul ușii de la intrare — ca o piatră care cade. Se ridică și înaintează cu pasul automat pînă în spatele bărbatului care se îndreaptă spre ușă. Ține sub braț niște pături. Pe coridor minutul de lumină a trecut iar.

Se găsesc într-o încăpere lungă luminată de becuri albastre. Paturi aliniate de o parte și de alta a pereților laterali: un perete gol la stînga, iar la dreapta un șir de

ferestre la distanțe egale, cu șase geamuri împodobite cu hirtie lipită. Ferestrele par instalate la nivelul peretelui, fără a fi cîtuși de puțin scobite; ce le deosebește e doar vopseaua de culoare foarte închisă; cum peretele, de jur împrejur, și hirtia care acoperă în întregime fiecare geam sînt de aceeași culoare pală, ai putea crede, în lumina asta albastră, că e vorba de niște false deschizături, de forma unui dreptunghi cu conturul îngroșat, împărțite în șase pătrate egale, prin alte linii mai subțiri: una vertical-mediană și alte două orizontale care îl taie în trei. Venind din bezna coridorului, soldatul pășeste fără nici o greutate printre cele două șiruri de paturi metalice frumos rînduite; lumina, cîtă este, îi ajunge să deslușească net conturul lucrurilor.

Aproape în toate paturile oameni stau culcați, înveliți cu pături întunecate. Personajul cu galoanele descusute l-a condus pe soldat pînă la mijlocul șirului dinspre peretele fără ferestre și i-a arătat o saltea liberă unde a lăsat și paturile; pe urmă a plecat iar, fără alte explicații, cu același pas cauciucat, și a închis ușa la loc.

Paturile, astfel îndoite, formează două dreptunghiuri întunecate pe fondul deschis al saltei, două dreptunghiuri care se suprapun la un colț. Cele două paturi vecine, din dreapta și din stînga, sînt ocupate: două trupuri întinse pe spate, înfășurate în pături; capul e susținut de un traversin de aceeași culoare deschisă ca și a saltei; cel din dreapta are în plus mîinile vîrîte sub ceafă, coatele îndoite înțeapă aerul oblic, de fiecare parte. Omul nu doarme; ține ochii larg deschiși. Tovarășul său din stînga, ale cărui brațe sînt ascunse de-a lungul corpului, nu doarme nici el. Mai încolo, alții stau lungiți pe o coastă cu bustul ușor ridicat în cot. Unul din ei e chiar pe jumătate sculat: se uită la noul venit, oprit în penumbră, în fața patului său, sprijinindu-și virful degetelor de bara orizontală de fier care se termină în formă de picior, cu mîna cealaltă în buzunarul mantalei, iar sub braț o cutie de pantofi. Toți stau tăcuți și nemîșcați. Firește nu le e somn: e încă prea devreme; și neavînd lumină suficientă nu pot face altceva decît să stea acolo, cu ochii larg deschiși, privindu-l pe noul venit, înfățișarea acestuia de statuie și cutia de pantofi, sau ferestrele false din fața lor, sau peretele gol, sau tavanul, sau vidul.

În sfîrșit soldatul se apropie de capul patului, în timp ce cu mîna dreaptă apucă pachetul pe care-l ținea sub brațul stîng. Și iar rămîne locului. Sala asta, acum își dă seama, se deosebește printr-un amănunt important de obișnuitele încăperi din cazărmi: nu există raft pentru efecte în lungul peretelui, deasupra patului. Soldatul stă tot acolo, cu cutia în brațe, întrebîndu-se unde ar putea s-o pună peste noapte, și temîndu-se să se despartă de ea, dar și să atragă mai mult atenția asupra ei. După multe ezitări, dă la o parte traversinul de la grilajul de fier vopsit care formează capul patului, pune acolo cutia, la marginea saltei, și împinge traversinul la loc, lipindu-l de ea, astfel încît să fie zdrăvăn proptită. Se gîndește că așa, cînd va avea capul pe traversin, orice tentativă de a pune mîna pe cutie l-ar scula din somn, oricît de greu ar dormi. Pe urmă, stînd pe pat și aplecat înainte, începe să-și scoată moletierele, încet, înfășurînd treptat fișia de stofă în jurul ei însăși și învîrtind-o în jurul piciorului.

— Nu știi nici măcar să-ți înfășori moletierele. Lîngă felinar, pe marginea trotuarului, puștiul privește fix gleznele soldatului. Apoi, urcînd cu privirea de-a lungul pulpelor, îi cercetează amănunțit toată îmbrăcămintea de la picioare și pînă la cap, oprindu-se la sfîrșit asupra obrazilor scobiți, înnegriți de barbă:

— Unde-ai dormit azi noapte?

Soldatul răspunde printr-un semn vag. Mereu aplecat înainte deznoadă șiretul de la bocanc. Copilul începe treptat să se tragă îndărăt, să se depărteze spre fundul scenei, dar fără să se întorcă, fără să facă vreo mișcare, fixîndu-l mereu pe soldat cu ochii săi gravi, de sub bereta de lînă bleumarin înfundată pe amîndouă părțile pînă pe urechi, ținînd cu mîinile, pe dedesubt marginile unite ale pelerinei, în timp ce corpul întreg pare să alunece înapoi pe trotuarul înzăpezit, de-a lungul fațadelor plate, depășind

una câte una ferestrele parterului: patru ferestre identice, urmate de o ușă foarte puțin diferită, apoi încă patru ferestre, o ușă, o fereastră, o fereastră, o fereastră, o fereastră, o ușă, o fereastră, o fereastră, din ce în ce mai iute pe măsură ce ia distanță, devenind din ce în ce mai mic, din ce în ce mai nelămurit, din ce în ce mai șters în lumina serii, brusc tîrît spre orizont și dispărînd dintr-odată, cît ai clipi din ochi, ca o piatră care cade.

Soldatul s-a lungit pe mindir, așa îmbrăcat, după ce și-a scos doar bocancii pe care i-a băgat sub pat alături de moletiere. S-a înfășurat în cele două pături trase peste manta, mulțumindu-se să-și descheie doar gulerul, prea epuizat ca să mai facă vreun gest în plus. De altfel sala nu e încălzită decît de respirația oamenilor care se află împreună acolo. Aici nu există o sobă mare, pătrată, din faianță, așezată undeva lîngă ușa din fund, chiar la capătul teighelei, cu burlanul îndoit în unghi drept, atingînd peretele de deasupra rafturilor cu sticle. Dar principalul e că se află la adăpost de ninsoare și de vînt.

Soldatul, cu ochii larg deschiși continuă să fixeze penumbra dinaintea sa, la cîțiva metri înaintea sa, acolo unde, în picioare, copilul stă nemișcat și la fel de țeapăn, cu brațele de-a lungul trupului. Dar soldatul parcă nici nu-l vede pe copil — nici pe copil nici nimic altceva.

Și-a isprăvit de mult paharul. Nu arată c-ar avea de gînd să plece. În jurul lui totuși sala s-a golit, ultimii clienți au plecat și ei, iar patronul a ieșit pe ușa din fund, după ce a stins lămpile aproape toate.

— Nu poți dormi acolo, știi asta.

În spatele mesei și a sticlei goale, în spatele copilului, în spatele geamului mare cu perdeluță plisată, care-l acoperă pînă la jumătate, și cu cele trei bile în triunghi și cu inscripția pe dos, fulgii albi de zăpadă cad mereu cu aceeași încetineală, o cădere verticală și mereu aceeași. Fără îndoială că la mișcarea asta continuă, uniformă, inalterabilă, privește soldatul, nemișcat acolo la masă, între ceilalți doi. Așezat pe jos, în prim plan, copilul se uită și el în aceeași direcție, cu toate că n-are cum să vadă, fără să-și ridice capul, geamul gol de deasupra perdelei plisate. Cît despre celelalte personaje, acestea nu par să se sinchisească de ce s-ar petrece în partea aceea: grupurile de băutori de la mese, mulțimea din fund îndreptîndu-se spre stînga tabloului, acolo unde se află cuierele supraîncărcate, cei în picioare din partea dreaptă, întorși spre perete pentru a citi afișul pus acolo, și patronul în spatele teighelei, aplecat înainte spre cei șase bărbați în veșminte de tîrgoveți, formînd un mic cerc cu atitudini emfaticе, încremeniți astfel, ca și toți ceilalți, în mijlocul gesturilor care și-au pierdut orice firesc din cauza acestei oprii arbitrare, așa cum se întîmplă cu un grup de oameni pe care fotografii a vrut să-i prindă în plină mișcare, dar din necesități tehnice i-a silit să pozeze prea multă vreme: « Și acum nimeni nu mai mișcă ! . . . » Un braț rămîne pe jumătate ridicat, o gură întredeschisă, un cap dat pe spate; dar după mișcare a urmat contractarea, trăsăturile au devenit crispatе, membrele țepene, surîsul s-a transformat într-un rictus, avîntul și-a pierdut orice intenție și orice sens. N-a mai rămas decît exagerare, straniu și moarte.

Cele șase personaje în haine pînă la genunchi și redingote, care stau în picioare în fața teighelei sub ochii patronului cu corpul masiv aplecat spre ei, cu mîinile amîndouă, brațele depărtate, încețate de marginea dinăuntru a teighelei, deasupra căreia sînt puse șase pahare încă pline ale clienților abătuți pentru o clipă de la setea lor de o discuție zgometoasă și fără îndoială agitată — pumnul înălțat amenințător, capul dat pe spate pentru ca vorbele sacre, proferate cu violență, să ajungă cît mai sus și ceilalți din jur aprobînd, punctînd fraza cu alte gesturi solemne, vorbind sau exclamînd toți odată — cele șase personaje din stînga, strînse în prim plan atrag

de la început atenția. Dar cel mai interesant din grup nu pare să fie omulețul corpulent care declamă acolo în mijloc, nici ceilalți patru din jur (doi se prezintă din față, unul din profil și unul din spate) care sînt parcă un ecou al discursului său, ci ultimul, aflat mai în urmă și ceva mai la o parte și dominîndu-și tovarășii cu aproape un cap. E îmbrăcat desigur la fel, din cîte îți poți da seama, corpul fiindu-i ascuns aproape în întregime de cei de lingă el, cu excepția gulerului, a cravatei late și albe, a unui umăr și a brațului opus care apare îndărătul unuia dintre capete, întins orizontal pentru a-și sprijini antebrațul pe marginea rotunjită a teighelei, în fața unui pahar de forma unei pîlnii montate pe un picior circular.

Acesta nu pare cîtuși de puțin interesat de ce spun și ce fac sub ochii săi prietenii. Privește pe deasupra băutorilor de la mese, către singurul personaj feminin din toată scena: o chelneriță cu trupul svelt care stă în picioare în mijlocul sălii, cu o tavă încărcată cu o singură sticlă, printre bănci, mese, scaune și corpurile muncitorilor așezați în toate direcțiile. E îmbrăcată într-o rochie simplă, cu o fustă foarte largă, plisată, strînsă pe talie și cu mînele lungi. Are părul negru, bogat, strîns în coc și o față cu trăsături regulate, bine reliefate dar fine. Gesturile par destul de grațioase. E greu de știut încotro se duce, din cauza răsucirii puternice a bustului și a întregului corp, în așa fel că profilul arată altă direcție decît soldurile, ca și cum ar arunca o privire de jur împrejur pentru a cerceta mesele toate, ca să descopere dacă n-o cheamă cineva, în timp ce înalță deasupra capetelor tava ținută cu mîinile amîndouă. De altfel tava se înclină într-un mod nelineștitor, la fel și sticla de un litru aflată în echilibru deasupra. În loc să supravegheze această încălcătură precară, femeia se uită tocmai în partea cealaltă, cu capul întors cu peste nouăzeci de grade în raport cu tava, spre partea dreaptă a scenei unde, la o masă rotundă, stau cei trei soldați.

Nu poți să știi precis dacă numai ei o interesează: în același timp în cîmpul ei vizual se găsesc și alți clienți, mai ales dincolo de masa aceea, civili așezați la o altă masă, mai șterși, fiind desenați mai vag, totuși prezenți și pentru chelneriță. Ba chiar unul din ei pare să întindă în aer o mîna s-o cheme.

Dar oricum privirea pe care ochiul din profil al tinerei femei cu păr negru ar îndrepta-o spre acest braț întins din ultimul plan, ar trece și pe lingă chipul înălțat al soldatului așezat cu fața, încadrat de tovarășii săi (a căror figură nu se vede bine în desen), un chip inexpressiv cu trăsăturile adîncite de oboseală, contrastînd prin calmul său cu contorsiunile și grimasele răspîndite pretutindeni în jur. La fel și mîinile așezate cu palma în jos pe masa acoperită de o mușama în mici carouri albe și roșii, unde paharele mutate de colo-colo au lăsat numeroase dîre circulare, mai mult sau mai puțin groase, mai mult sau mai puțin complete, mai mult sau mai puțin uscate deja, mai mult sau mai puțin clare, unele încălcite de tot, din pricina alunecării paharului, a mîneii de la manta sau a cîrpei de șters.

Iar acum femeia e așezată pe un scaun în fața soldatului, de partea cealaltă a mesei cu mușama în carouri albe și roșii, ale cărei margini atîrnă în cute țepene. În timp ce mestecă încet pîinea pe care i-a adus-o odată cu sticla și paharul, soldatul se uită spre ușa din fund, închisă pe jumătate, lăsînd să se ghicească prin crăpătură silueta unui copil. Tînașa femeie cu părul negru și ochii limpezi întreabă acum din ce regiment face parte musafirul — ori măcar uniforma și însemnele militare ale acestuia.

În tăcerea care urmează, cînd soldatul își îndreaptă iar ochii spre gazdă, pe nesimțite capul femeii se întoarce, printr-o mișcare de rotație în sens invers, către portretul agățat pe perete deasupra scrinului. E o fotografie a bărbatului ei, o fotografie făcută chiar în dimineața plecării pe front, în primele zile ale ofensivei, pe vremea cînd toți cei din spatele frontului credeau nestrămutat într-o victorie ușoară și rapidă. De atunci n-a mai primit de la el nici o veste. Nu știa decît că unitatea în care

lupta se găsea pe undeva prin regiunea Reichenfels în momentul străpungerii inamice.

Soldatul o întreabă care era unitatea. Cu toate că răspunsul nu e prea precis și ea habar n-are de modul de organizare a armatei, se pare că poziția indicată e greșită: batalionul de care vorbește ea nici măcar n-a intrat în luptă, a fost încercuit și dezarmat mult mai spre răsărit. Totuși soldatul n-are chef să înceapă o discuție în legătură cu asta, mai ales că ținăra femeie ar putea să vadă aici intenții jignitoare cu privire la cariera militară a soțului ei. Așa că se mulțumește să facă doar o observație de ordin general: la Reichenfels se aflau mult mai puține trupe decât s-a pretins după aceea.

— Atunci dumneata crezi că e prizonier?

— Da, spune el, s-ar putea.

Ceea ce nu-l prea angajează, căci oricum dacă nu moare va fi făcut prizonier.

Tocmai în clipa aceea, invalidul a intrat în cameră pe ușa întredeschisă din odaia de alături, deplasându-se fără greutate printre diferitele obstacole cu ajutorul cîrjei sale de lemn pe care o mînuiește cu îndemînare. Și nu peste mult timp puștiul reapare pe ușa cealaltă.

E chiar puștiul care îl conduce după aceea pe soldat pe străzile pustii, în timp ce se înserează, de-a lungul caselor cu ferestre neluminate. Au mai rămas totuși locuitori în oraș; probabil că o mare parte din civili n-a părăsit orașul atunci cînd mai era încă timp. Așadar nimeni nu mai îndrăznește să aprindă lumina în camerele dinspre stradă? Pentru ce continuă oamenii ăștia să respecte instrucțiunile perimate ale apărării pasive? Din obișnuință desigur ori pentru că nu mai e nici o administrație care să ridice vechile măsuri. Evident asta nu mai are nici o importanță, acum, iluminarea străzilor funcționează ca și în timp de pace, ba chiar sînt unele lampadare care rămîn aprinse toată ziua.

Dar prin ferestrele care se succed de-a lungul fațadelor plate, la parter ca și la toate etajele caselor acelea înalte și uniforme, nu se filtrează nici cea mai slabă lumină. Nici un oblon, nici o perdea n-au fost trase în fața sau în spatele geamurilor, tot așa de negre și de goale, ca și cum toate aceste apartamente ar fi nelocuite și doar lucesc uneori, din anumite unghiuri, oglindind pentru o clipă lumina felinarului.

Puștiul pare să meargă din ce în ce mai repede iar soldatul, din cale afară de obosit, nu mai reușește să se țină după el. Forma aceea mărunță, înfășurată în pelerină neagră, de unde ies după picioare negre în pantaloni strîmți, ia din ce în ce mai mult avans. În fiecare clipă soldatul se teme să nu-l fi pierdut. Și atunci îl zărește departe, în față, mult mai departe decât îl căuta el cu privirea, brusc luminat în trecere de un felinar, apoi îndată reîntrind în umbră, făcîndu-se din nou nevăzut.

Așa că există în orice moment riscul ca puștiul s-o cotească, fără a fi văzut, pe o stradă alăturată, căci drumul pe care a apucat încă de la plecare e departe de a fi drept. Noroc că zăpada proaspătă de pe trotuar îi păstrează urmele, singurele pe toată suprafața neprihănită dintre linia imobilelor și marginea paralelă a rigolei, urme destul de clare cu toată rapiditatea mersului, puțin afundate în stratul nou, subțire, abia așternut pe potecile din timpul zilei, bătătorite de trecători, urme ale unor tălpi de cauciuc cu striuri, avînd pe călcîi o cruce, în mijlocul unui cerc.

Urmele, iată, se opresc brusc în fața unei uși cu totul asemănătoare celorlalte, dar a cărei batantă nu e bine închisă. Treapta care-i formează pragul e foarte îngustă și poți trece peste ea fără să pui piciorul. În fund, coridorul e luminat. Se aude mișcarea de orologiu a luminii automate, ca tic-tacul unui deșteptător uriaș. În prelungirea coridorului începe o scară destul de strîmtă care se înalță cu răsuciri scurte, separate prin mici paliere pătrate, în unghi aproape drept. Palierele etajelor, în ciuda numeroaselor uși care se deschid într-acolo, abia dacă sînt ceva mai largi. Sus de tot se află camera aceea încuiată, unde praful se așterne treptat într-un strat cenușiu pe

masă și pe măruntele obiecte de care e înșesată, pe cămin, pe marmura scrinului, pe podeaua ceruită unde papucii de pislă . . .

Dăra se continuă, regulat și dreaptă, prin zăpada proaspătă. Se continuă ore întregi, piciorul drept, piciorul stâng, piciorul drept, ore întregi. Și soldatul merge mereu, cu pasul său automat, amortit de frig și de oboseală, înaintînd mașinal un picior după altul, fără ca măcar să fie sigur de un progres oarecare, căci aceleași urme regulate le regăsește mereu, în același loc, sub pașii săi. Și pentru că distanța dintre tălpile striate se potrivește cu pasul său de om ajuns la capătul puterilor, a început foarte firesc să calce pe urmele deja făcute. Bocancul său e doar cu puțin mai mare, dar asta abia se observă pe zăpadă. Și deodată are impresia că pe acolo a mai trecut cîndva.

Dar ninsoarea continua să cadă, cu fulgi, deși, iar urmele călăuzei, abia făcute, curînd începeau să-și piardă conturul exact, și să se șteargă, devenind din ce în ce mai de nerecunoscut, pe măsură ce se mărea distanța dintre ea și soldat, chiar simpla lor prezență devenind și ea foarte îndoielnică, o simplă adîncitură abia vizibilă pe suprafața uniformă, dispărînd de tot pînă la urmă, pe o porțiune de cîțiva metri . . .

Soldatul e gata să creadă că i-a pierdut definitiv urma cînd, la cîțiva pași de el, vede, sub un felinar, pe puștiul care-l așteaptă zgribulit în pelerina sa neagră, albită toată de zăpadă.

— Acolo e, spune el arătînd spre o ușă la fel cu toate celelalte.

Pe urmă, iată becul electric care se leagănă la capătul firului său lung și umbra omului legănîndu-se pe ușa închisă cu un metronom lent.

În timpul nopții, soldatul se trezește tresărînd. Lămpile albastre ard mereu suspendate acolo în tavan. Sînt trei lămpi înșirate chiar pe mijlocul sălii. Soldatul, dintr-o singură mișcare, s-a descotorosit de pături și s-a așezat pe marginea patului cu picioarele amîndouă pe pămînt. Visa că s-a dat alarma. Era într-o tranșee întortochiată, a cărei parte de sus îi venea exact în dreptul frunții; în mînă ținea un fel de grenadă de formă alungită, o bombă cu întîrziere căreia tocmai îi puneia mecanismul în mișcare. Fără să piardă nici o secundă, trebuia să azvîrle drăcia aceea afară din tranșee. Îi auzea mișcarea de orologiu ca tic-tac-ul unui deșteptător urias. Dar rămînea acolo, cu grenada în mînă, schițînd numai gestul, cu brațul întins, împietrit ciudat și din ce în ce mai țeapăn, din ce în ce mai incapabil să miște măcar un deget, pe măsură ce clipa exploziei se apropie. A trebuit să scoată un urlet, ca să iasă din coșmar.

Cealălți care dorm au totuși o înfățișare perfect liniștită. Fără îndoială că n-a strigat cu adevărat. Privind mai atent, își dă seama că vecinul de pat are ochii larg deschiși: cu mîinile amîndouă sub ceafă continuă să fixeze penumbra dinaintea lui.

Din dorința de a găsi puțină apă să bea, dar și ca să-și vină în fire, soldatul se scoală și, fără să-și mai pună bocancii ca să nu facă zgomot, iese dintre paturi și se îndreaptă spre ușa pe unde a intrat la venire. Îi e sete. Nu numai că-și simte gîtul uscat, dar tot corpul îi arde deși îi e frig. Ajunge la ușă și încearcă să-i miște clanța, dar broasca rezistă. Nu îndrăznește s-o zgîlție prea tare, de frică să nu-i trezească pe toți. De altfel pare închisă cu cheia.

Cînd se întoarce, cuprins de panică, observă că ferestrele, falsele ferestre vopsite pe perete în negru, se sflă acum pe stînga, în timp ce atunci cînd a intrat prima dată în sală erau toate pe dreapta. Descoperă o a doua ușă, identică, la capătul celălalt al culoarului lung dintre cele două șiruri de paturi. Înțelegînd că probabil a greșit direcția, traversează din nou toată sala, printre cele două șiruri de trupuri lungite. Toți ochii sînt larg deschiși și-l privesc trecînd, într-o liniște desăvîrșită.

Într-adevăr, cealaltă ușă se deschide cu ușurință. Spălătoarele se află la capătul coridorului. Soldatul s-a informat cînd a urcat înainte de culcare. Vrînd să-și potrivească sub braț pachetul învelit în hîrtie cafenie, își amintește brusc că l-a lăsat sub traversin, fără pază. Închide imediat ușa și se întoarce cu pași repezi spre pat.

De la prima ochire vede că traversinul e împins acum în fund lângă vergile de fier verticale; se apropie și își dă seama că nu mai e acolo cutia; răsucesce din nou traversinul, de parcă ar mai fi fost nevoie să se convingă mai mult, răsucesce traversinul de două ori; în sfârșit se îndreaptă de șale și nu mai știe ce să facă. Dar nici păturile nu mai sînt pe saltea. Și soldatul recunoaște, trei paturi mai încolo, niște pături aruncate grămadă pe o saltea de paie goală. A greșit numai patul.

Pe al său, toate sînt la locul lor: paturile, traversinul și pachetul. Iar sub pat, bocancii și moletierele rulate sînt tot acolo. Soldatul se culcă din nou fără să fi băut apă. Cu toate că-și simte gîtlejul ars de sete, nu mai are forță să încerce iar să înainteze prin labirintul de coridoare lipsite de lumină pînă la apa aceea atît de îndepărtată și de nesigură. Acel du-te-vino de adineaori de-a lungul dormitorului s-a desfășurat foarte repede în agitația cu care rămăsese după o deșteptare febrilă. Acum se simte incapabil să mai facă un pas. Pe urmă nici n-ar putea să iasă cu ditamai cutia în mînă fără să deștepte ori să întărească niște bănuieli inutile; și-așa purtarea de adineaori a bătut prea mult la ochi. Își înfășoară în pripă picioarele într-una din pături, apoi se lungeste din nou așternînd-o de bine de rău pe a doua peste corpul întreg. Și din nou merge prin zăpadă, de-a lungul străzilor pustii, la poalele înaltelor fațade, care se înșiruie una după alta, fără nici o diferență, la nesfîrșit. Drumul e marcat de lampadare negre cu ornamentații stilizate, de-o eleganță anacronică, ale căror becuri lueșc galbene în lumina albicioasă a zilei.

Soldatul se grăbește cît poate, fără să alege totuși, ca și cum în același timp s-ar teme să nu-l urmărească cineva, iar fuga prea vădită să nu stîrnească neîncrederea trecătorilor. Cît vezi însă cu ochii spre capătul cenușiu al străzii rectilinii nu se zărește silueta niciunui trecător și, de fiecare dată cînd soldatul se întoarce să privească îndărăt, dar continuîndu-și drumul fără să încetinească pasul, își poate da seama că nici un urmăritor nu amenință să-l ajungă: trotuarul alb se întinde la fel de pustiu ca și în cealaltă direcție, doar cu linia amprentelor lăsate de bocancii cu ținte, nițel deformată din loc în loc, de fiecare dată cînd soldatul se întoarce.

Stătea și aștepta în colțul unei străzi lângă un felinar. Privea în fața lui casa de pe colț, din partea cealaltă a drumului. O privea de cîțva timp, cînd și-a dat seama că se strînsese lume într-o cameră de la etajul al doilea. Era o încăpere destul de mare, cu două ferestre prin care nu se vedeau nici un fel de mobile; siluetele se duceau și veneau de la o fereastră la alta, dar fără să se apropie de geamurile lipsite de perdele. Soldatul le vedea mai ales fețele palide, retrase în semi-obscuritatea dinăuntru. Trebuie să fi fost o sală cu pereți foarte întunecați, pentru ca aceste figuri să se detașeze astfel pe un fond de întuneric. Personajele aveau aerul că vorbesc între ele, că se sfătuiesc; făceau tot felul de gesturi, puse în evidență de albeața minilor. Se uitau în stradă la ceva anume și subiectul discuției părea important. Dintr-o dată, soldatul a înțeles că nu putea fi vorba decît despre el: nu mai era nimic altceva de văzut pe trotuar sau pe drum. Pentru a-i înșela, a început să cerceteze împrejurimile, să scruteze în zare, într-o parte, apoi în cealaltă. Nu tocmai pentru a-i înșela, ci ca să le arate că aștepta pe cineva și puțin îi păsa de casa în fața căreia se oprise din întîmplare. Cînd și-a aruncat din nou ochii, pe furiș, spre ferestrele de la al doilea etaj, fețele palide se apropiaseră mult de geamurile goale. Unul din personaje îl arăta, fără să se jeneze, cu degetul: fețele celelalte se grupaseră în jurul celei dintîi, la diferite niveluri, de parcă unii stăteau nițel aplecați, alții dimpotrivă ridicați pe vîrfurile picioarelor sau chiar pe scaune; la fereastra de alături nu mai era nimeni.

«Mă iau drept spion», s-a gîndit soldatul. Preferînd să nu fie nevoit să se apere împotriva acestei acuzații care amenința să fie formulată într-un mod și mai stăruitor, el s-a prefăcut că se uită la încheietura mîinii, la un ceas care nu există și fără să mai stea pe gînduri s-a îndepărtat pe o stradă perpendiculară.

După vreo zece pași s-a gândit că o asemenea purtare era lipsită de abilitate: nu făcea decât să confirme bănuielile celor care îl observau și nu peste mult timp vor porni pe urmele sale. Instinctiv a început să meargă mai repede. Crezând că aude în spate o fereastră deschizându-se cu putere, abia s-a putut stăpîni să n-o ia de-a binelea la fugă.

Soldatul se mai întoarce odată să se uite îndărăt: nu-i nimeni. Readucîndu-și în însă privirea în direcția în care merge, îl zărește acum pe puști pîndindu-l parcă să treacă, pe jumătate ascuns în spatele unui colț de casă, la răspîntia următoare.

De astă dată soldatul se oprește în loc. Ușa imobilului din stînga e îndredeschisă lăsînd să se vadă o intrare întunecoasă. Acolo la răspîntie, puștiul s-a tras puțin cîte puțin înapoi pînă ce s-a ascuns de tot după colțul de piatră. Soldatul face un salt brusc într-o parte și iată-l din nou în coridor. Cînd ajunge la capăt, fără să mai piardă un minut, începe să urce scara îngustă cu scurte răsuciri succesive, îmbrucate în unghiuri drepte și despărțite între ele prin mici paliere pătrate.

Sus de tot, la ultimul etaj, se află camera bine închisă în spatele perdelelor groase. Cutia de pantofi învelită în hîrtie cafenie e așezată pe scrin, pumnalul-baionetă pe marmura căminului. Praful a și acoperit cu un strat subțire lama puternică cu două tășuri, umbrindu-i luciul sub lumina cernută fin a lămpii cu abajour de pe masă. Pe tavan, umbra muștei își continuă manevra.

În dreapta marelui cerc luminos căruia îi dă ocol fără întrerupere, se află, în colțul tavanului, o linioară neagră, foarte fină, lungă de vreo zece centimetri și abia perceptibilă: o fisură în tencuială, sau un fir de păianjen plin de praf, sau urma unei lovituri ori a unei zgîrîieturi oarecare. De altfel acest cusur pe suprafața aceea albă nu e la fel de vizibil din toate părțile. Poate fi mai ușor remarcat de către un observator plasat lîngă peretele din dreapta, însă undeva în partea de jos și la celălalt capăt al odăii, care ar privi oblic, urmînd îndeaproape diagonală peretelui, cum e și firesc pentru o persoană lungită în pat, cu capul așezat pe traversin.

Soldatul stă lungit în pat. Desigur s-a deșteptat din cauza frigului. E întins pe spate în poziția în care se afla cînd a deschis ochii; n-a mai făcut nici o mișcare de atunci. În fața lui, ferestrele sînt larg deschise. De partea cealaltă a străzii sînt alte ferestre identice cu cele de aici. În încăpere nu s-a trezit încă nimeni; cei mai mulți probabil dorm. Soldatul habar n-are nici el cît timp a dormit. Nu știe nici măcar cît e ora. La dreapta și la stînga, cei din imediata lui apropiere s-au înfășurat cît se poate de strîns în păturiile lor. Unul din cei doi, întors cu fața spre el, și-a acoperit și o parte din cap, lăsînd doar nasul afară, iar un colț al păturii adus pînă pe cap îl ocrotește ca o streșină ochii. Deși e greu să-ți dai seama cum sînt îmbrăcați cei care dorm, se pare că nici unul din ei nu s-a dezbrăcat pentru noapte, căci nu se văd nicăieri veșminte atîrnate, sau împăturite, sau aruncate la întîmplare. De altfel nici cuiere nu există, nici etajere, nici dulapuri de vreun fel, și doar la capul paturilor pot fi agățate mantalele, tunicile, pantalonii etc. . . ; ori această parte a patului, din tije metalice vopsite cu lac alb, e complet liberă de sus și pînă jos. Fără să-și miște corpul, soldatul pipăie traversinul din spate, ca să fie sigur că e tot acolo cutia.

Acum trebuie să se scoale. Dacă nu reușește să înmîneze pachetul destinatarului, cel puțin are posibilitatea să scape de el cît mai e încă timp. Mîine, astăzi seară chiar, sau peste cîteva ore va fi prea tîrziu. Oricum n-are nici un rost să rămînă aici fără să facă nimic; șederea prelungită în această falsă cazarmă, sau infirmerie, sau centru de recrutare, nu poate decît să-i atragă noi încurcături și să-i compromită poate și ultimele șanse.

Soldatul vrea să se ridice în coate. Tot corpul îi e anchilozat. După ce și-a tras spinarea îndărăt cu cîțiva centimetri, spre capul patului, se lasă iar pe spate, reze-

mîndu-se cu umerii de vergile de fier verticale și de bara de sus, mai groasă, unde își sprijină și ceafa. Cutia, din fericire, nu e în pericol să se sfarme. Soldatul își întoarce fața spre dreapta, în partea unde se află ușa prin care trebuie să iasă.

Dincolo de cel cu fața acoperită de un colț al păturii groase, cafenii, ca de un capișon, următorul are un braț ieșit afară din pături, un braț îmbrăcat în postav de culoare kaki: mîneca unui veston militar. Mîna roșiatică spînzură pe marginea saltelei. Mai încolo sînt alte corpuri întinse sau chircite ca un cocoș de pușcă. Unii și-au păstrat chipiul pe cap.

În fundul sălii, ușa s-a deschis fără zgomot și au intrat doi oameni, unul în spatele celuilalt. Primul e un civil îmbrăcat țărănește: cizme de piele neargăsită, pantaloni de călărie, scurteică din care se vede un pulover cu gît; nu și-a luat de pe cap pălăria de pîslă decolorată, deformată de atîta purtare; îmbrăcămîntea cu care s-a împopotonat e prăpădită, lăbărțată și chiar murdară. Al doilea personaj e cel de aseară, cu tunica și chipiul de caporal, cu galoanele descusute. Fără să se oprească la primele pături, fără să le arunce măcar în treacă o privire, au înaintat în spațiul din mijloc pînă la unul din cei care dormeau în șirul din față, situat sub a doua fereastră. Oprîți acolo, la piciorul patului, cei doi bărbați vorbesc între ei cu voce scăzută. Pe urmă civilul cu pălăria de pîslă se apropie de căpătii și atinge corpul lungit acolo cam în dreptul umărului. Îndată bustul înfășurat în pături se ridică dintr-o mișcare, și se ivește un chip livid cu ochii înfundați în cearcănul orbitelor, și obrajii scobiți, înnegriți de barba nerasă de mai multe zile. Sculat pe neașteptate din somn, omului îi trebuie cîțva timp pînă să se desmeticească, în vreme ce ceilalți doi rămîn nemișcați în jurul său. Își trece mîna peste ochi, pe frunte, prin părul scurt și cărunt. Apoi începe să se legene pe spate și cade deodată pe saltea.

Civilul trebuie să fie un fel de doctor sau infirmier, căci în momentul acesta prinde cu precauție mîna omului la încheietură și o ține un timp între degete ca și cum i-ar lua pulsul dar fără să se uite la ceas. Așează apoi brațul inert de-a lungul corpului întins pe pat. Mai schimbă cîteva vorbe cu cel care îl însoțește; după aceea amîndoi traversează de-a curmezișul sala, pentru a ajunge la bolnavul, a cărui mîină, foarte roșie, iese de sub pături și spînzură pe marginea saltelei. Aplecîndu-se în față, ca să nu fie nevoie să deplaseze brațul celui adormit, infirmierul apucă mîna aceasta ca și pe cealaltă, fără să declanșeze nici cea mai mică reacție. De data asta examinarea durează ceva mai mult și cei doi au după aceea o conversație mai îndelungată, cu vocea scăzută. În sfîrșit se depărtează de pat fără să-l fi trezit pe pacient.

Infirmierul își plimbă acum privirea prin restul sălii; se oprește asupra noului venit care, spre deosebire de camarazii săi, e pe jumătate sculat în așternut. Caporalul cu galoanele descusute face un semn cu bărbia și spune ceva, parcă: «Sosit azi noapte». Se apropie amîndoi. Caporalul rămîne la piciorul patului, celălalt vine pînă la căpătii; sodatul întinde mașinal încheietura mîinii pe care infirmierul o apucă printr-o mișcare sigură fără să întrebe nimic. După cîteva secunde, declară cu voce puțin infundată, de parcă ar fi vorbit cu sine însuși:

— Ai febră.

— Nu-i mare lucru, spune soldatul; dar e surprins de propriul său glas slab și răgușit.

— Febră mare, repetă celălalt lăsîndu-i mîna.

Mîna recade, inertă, pe saltea. Caporalul a scos din buzunar un carnet cu coperte negre, unde, cu un creion foarte scurt, face niște notații pe care soldatul crede că le poate pricepe fără greutate: ziua și ora venirii, numărul matricol luat imediat de pe gulerul mantalei, numărul acela douăsprezece mii trei sute patruzeci și cinci care n-a fost niciodată al său.

— De multă vreme? Întrebă infirmierul cu pălărie de pîslă.

— De cînd sînt aici?

— Nu: de cînd ai febră?

— Nu ştiu, spune soldatul.

Omul se duce lîngă colegul său şi se întorc amîndoi spre fereastră pentru o mică discuţie pe care soldatul n-o poate auzi nici ghici după buzele lor, pentru că nu le vede feţele. Infirmierul vine iarăşi spre el, se apleacă şi-i palpează, prîngrosimea veşmintelor coastele, cu amîndouă mîinile deodată:

— Cînd apăs te doare?

— Nu... nu prea.

— Ai dormit cu asta pe tine, aşa?

— Cum aşa?

— Cu mantaua udă.

Soldatul pipăie şi el stofa aspră, zgrunţuroasă şi acum niţel umedă. Spune:

— Din cauza zăpezii...

Fraza e atît de neclară că se desface înainte de a fi dusă pînă la capăt; pe urmă nu e nici el sigur c-a rostit-o cu adevărat.

Infirmierul se adresează de astă dată colegului său:

— Ar face mai bine să se schimbe.

— Mă duc să văd dacă găsesc ceva, spune celălalt. Şi ajunge îndată la uşă cu pasul său tăcut.

Rămas singur, infirmierul îşi încheie scurteica din pînză de culoare pămîntie, decolorată şi pătată pe piept, trei nasturi de piele împletită pe care-i trece unul după altul prin cheutoare; sînt toţi trei foarte stricaţi, cel de jos e jupuit chiar pe mijlocul bumbului: o fişie de piele e desprinsă pe o porţiune de jumătate de centimetru. Infirmierul şi-a vîrît mîinile amîndouă în buzunarele laterale, deformate. Îl priveşte o clipă pe soldat şi întreabă:

— Nu ţi-e frig?

— Nu... da... puţin.

— Se poate închide acum, spune omul. Şi, fără să aştepte părerea celui alt, se îndreaptă spre capătul din stînga al sălii pentru a închide ultima fereastră. Plecînd de acolo, o ia de-a lungul peretelui spre dreapta, strecurîndu-se printre perete şi grila de fier care formează capul paturilor, şi îşi continuă operaţia din aproape în aproape, împingînd batantele şi manevrînd cremonele pe care e silit să le forţeze învîrtindu-le de mai multe ori. Pe măsură ce activitatea sa progresa, lumina scade în sală, umbra înaintînd dinspre stînga şi îngroşîndu-se din ce în ce.

Sînt cinci ferestre. Au cîte două batante, fiecare cu cîte trei geamuri pătrate. Geamurile nu se văd însă decît atunci cînd batanta e larg deschisă, fiindcă înăuntru e acoperită cu hîrtie de culoare închisă, prea puţin transparentă, lipită exact pe toată suprafaţa sticlei. După ce a terminat, toată încăperea e cufundată în semi-obscuritate, cele cinci deschizături dreptunghiulare sînt înlocuite cu cinci şiruri de pătrate mov, uşor luminate, care lasă să se împrăştie o lumină asemănătoare cu aceea a becurilor albastre ale nopţii, şi cu atît mai neîndestulătoare cu cît urmează fără tranziţie luminii strălucitoare a zilei. Bărbatul cu scurteică şi pălărie de pîslă nu mai e în capătul din dreapta al sălii, decît o siluetă neagră, nemişcată, lipită de peretele mai deschis, lîngă uşa de la ieşire.

Soldatul se gîndeşte că vizitatorul o să părăsească încăperea, dar acesta, dimpotrivă, vine iar către patul său:

— Uite, n-o să-ţi mai fie atît de frig. Şi, după o pauză: o să-ţi se aducă alte haine. Dar ai să rămîi culcat.

Tace din nou; apoi reia: «Imediat o să vină şi doctorul, poate în după amiaza asta, sau către prînz, sau diseară...» Cîteodată vorbeşte atît de încet încît soldatul abia pricepe.

« Pînă atunci, mai spune el, o să iei cașetele ce ți se vor da . . . n-ai voie să . . . » Sfîrșitul discursului se pierde. A scos din buzunar o pereche de mănuși îmblănite pe care și le pune încet, continuînd să și le potrivească în timp ce se îndepărtează. După cîțiva metri nu mai rămîne din el decît o umbră nedeslușită; și, înainte chiar de a atinge ușa, a dispărut de tot. Nu i se mai aud decît cizmele grele care își urmează drumul cu pași lenți.

Nu mai e destulă lumină acum pentru a deosebi pozițiile celor care dorm. Soldatul se gîndește că astfel îi va fi mai ușor să părăsească odaia fără să fie văzut. În trecere se va duce și să bea apă la spălător.

Face iar un efort să se scoale și de astă dată reușește să se așeze în capul oaselor, dar cu ceafa spirijinită în continuare de bara de metal din spate. Ca să ajungă într-o poziție mai comodă, înalță traversinul așezîndu-l peste cutie. Pe urmă se apleacă în dreapta și întinde mîna spre podea să-și caute bocancii. În momentul acesta, zărește în fața sa o siluetă neagră cu capul și partea de sus a corpului profilate în lumina slabă a geamurilor acoperite de hîrtie mov. Îl recunoaște pe cel care l-a întîmpinat aseară, caporalul fără galoane cu chipiul țuguiat. Mîna dreaptă își reia locul pe saltea.

Omul depune la piciorul patului, pe traversa de fier, ceva care seamănă cu un palton gros ori cu o manta. Pe urmă înaintează printre cele două paturi pînă în dreptul soldatului, căruia îi întinde un pahar plin pe trei sferturi cu un lichid incolor.

— Bea, spune el, e apă. Sînt niște cașete pe fund. După aceea, o să iei cafeaua odată cu ceilalți.

Soldatul apucă paharul și bea cu lăcomie. Dar cașetele pe jumătate topite pe care le înghite odată cu ultima sorbitură i se opresc în gît și nu-i mai rămîne destulă apă să le facă să alunece. Îi rămîne în gît ceva granulos, acru care-i dă o senzație de usturime. Îi e și mai sete decît înainte.

Omul a luat înapoi paharul gol. Privește direle albicioase rămase pe pereți. În sfîrșit pleacă și, arătînd spre piciorul patului:

« Ți-am adus o altă manta », spune el. « Să ți-o pui înainte de-a te culca iar. »

Cîva timp, după ce umbra a pierit în tăcere, soldatul se hotărăște să se scoale. Își întoarce cu băgare de seamă picioarele și se așează pe marginea patului, cu genunchii îndoiți, tălpile pe podea. Corpul întreg se îndeasă puțin cîte puțin în el însuși și face atunci o lungă pauză, sau cel puțin așa i se pare.

Înainte de a relua manevra, se descotorosește de toate păturile pe care le zvîrle la o parte, pe mindir. Apoi aplecîndu-se și mai mult își lasă mîinile amîndouă să spînzure pînă la podea; caută pe dibuite bocancii; cînd dă cu degetele de ei, îi trage pe picior, unul cîte unul, și se apucă să lege șireturile. La înfășurarea moletierelor își regăsește gesturile naturale.

Dar îi vine foarte greu să se scoale în picioare, de parcă ar avea truda și stînje-neala în mișcări ale unui scafandru. Pe urmă, începe fără prea mare greutate să meargă. Străduindu-se să evite zgomotul prea flagrant al tălpilei sale țîntate pe podea, iese din șirul de paturi și, fără să șovăie mai mult de cîteva secunde o cotește la dreapta în direcția ușii. Se răzgîndește îndată și vine înapoi să cerceteze mantaua lăsată de caporal. E aproape la fel cu a sa. Poate doar nițel mai uzată. Pe rever, semnul distinctiv al regimentului — un romb de postav cu numărul matricol — a fost discusut și într-o parte și în alta.

Soldatul a pus la loc haina pe capul patului și o privește, rămasă în penumbră, fără să se gîndească la nimic, sprijinindu-se cu o mînă de bara de fier orizontală. La cealaltă extremitate a patului, vede cutia uitată sub traversin. Se întoarce pînă în dreptul căpățiului, rostogolește traversinul, ia cutia, o așează sub brațul stîng. Simte sub degete țesătura de lînă umedă. Își vîră mîinile amîndouă în buzunare. Căptușala le e udă și rece.

Oprindu-se din nou în fața mantalei uscate, în același loc ca și adineaori, așteaptă încă o clipă înainte de a pleca. Dacă își schimbă mantaua n-o să mai fie nevoie să descoasă romburile de postav roșu de pe guler. Își scoate mâinile din buzunare, pune cutia pe pat, își deschie încet nasturii de la manta. Dar nu reușește să-și scoată mânecile, atât îi sînt de amorțite încheieturile umerilor. Cînd le vine de hac, își îngăduie un mic răgaz înainte de a continua operația. Cele două mantale stau una lîngă alta pe bara de metal. Oricum trebuie să-și pună una din ele. O apucă pe cea nouă, o îmbracă pe mînci cu destulă ușurință, încheie cei patru nasturi, înșfacă iar cutia, o pune sub brațul stîng, vîră mîinile amîndouă în buzunare.

De astă dată n-a uitat nimic. Se îndreaptă cu pași precauți spre ușă. În fundul buzunarului, mîna întîlnește un obiect rotund și dur, neted, rece, de mărimea unei bile.

În coridor, unde lumina electrică e aprinsă, se încrucișează cu caporalul, care se oprește să se uite cînd trece, pîrînd că vrea să spună ceva cînd soldatul intră la spălător — ceea ce în definitiv e foarte normal; poate să creadă că și-a luat pachetul cu el pentru că are înăuntru obiecte de toaletă.

Cînd iese, după ce a băut din belșug apă rece de la robinet, caporalul nu mai e acolo. Soldatul își continuă drumul prin culoarul transversal, merge pînă la scară și începe să coboare tîrîndu-se cu mîna dreaptă de balustradă. Cu toate că își supra-veghează cu atenție mișcările, genunchii înțepenii îl silesc să înainteze cu un pas greoi și totodată mecanic, iar bocancii izbiți de treptele de lemn se aud răsunînd unul după altul. La fiecare palier, soldatul se oprește; dar îndată ce reîncepe să coboare, zgomotul tălpileor țintate se aude iarăși pe trepte, mereu la fel, greoi, solitar, răsunînd de sus și pînă jos în toată casa ca într-o locuință părăsită.

La piciorul scării, dinaintea ultimei trepte a ultimei porțiuni de scară, se află invalidul rezemat în cîrja lui de lemn proțăpîtă în față, lîngă treaptă; corpul întreg e aplecat înainte, într-un echilibru aparent precar; privește în sus, cu fața împietrită într-un surîs nefiresc de bun venit.

— Salut, spune el. Ai dormit bine?

Soldatul rămîne și el nemișcat, cu pachetul sub unul din brațe, mîna cealaltă pe balustradă. E la marginea primului palier intermediar, șapte sau opt trepte mai sus decît interlocutorul său. Răspunde: « Bine », cu o voce nesigură.

Așa cum e așezat, invalidul îi barează trecerea. Ar trebui să-l dea la o parte, ca să păsească și peste ultima treaptă și să ajungă la ușa care dă în stradă. Soldatul se întreabă dacă în fața lui e același personaj întîlnit la femeia cu ochii limpezi, chiar cel care i-a semnalat existența acestei false cazarme pentru bolnavi. Dacă nu-i același, pentru ce îi vorbește ca unui cunoscut? Dacă e același, cum de a venit cu cîrja pînă aici, pe străzile acoperite de zăpadă înghețată? Și în ce scop?

— Locotenentul e sus?

— Locotenentul?

— Ei bine da, locotenentul! E acolo?

Soldatul ezită să dea un răspuns. Se apropie de balustradă ca să se rezeme. Dar nu prea vrea să lase să se vadă în ce hal e de obosit și se ține cît se poate de teapăn și vorbește articlînd cît mai clar:

— Care locotenent?

— Asta-i bună! Cel care are în grijă baraca.

Soldatul își dă seama că-i mai bine să se prefacă a ști despre ce este vorba.

— Da, spune el, e sus.

Și se întreabă cum o să facă infirmul ca să urce scara cu cîrja lui, de care în general se folosește cu multă îndemînare. Poate că s-a oprit la piciorul scării, pentru că-i este imposibil să urce. În orice caz, deocamdată nu încearcă nici cel mai mic gest

și continuă să-l privească țintă pe soldat și nici nu-i face loc și nici nu înaintează în întâmpinarea lui.

— Văd că ți-ai descusut numărul.

Pe fața lui surîsul e și mai accentuat strîmbîndu-i gura și o parte întreagă a feții.

— Ai făcut foarte bine, reia omul, pentru orice eventualitate, e mai prudent.

Pentru a curma discuția, soldatul se hotărăște să facă el un pas înainte. Coboară o treaptă, dar invalidul nu s-a clintit nici cu o palmă din loc, astfel că al doilea picior, rămas în urmă, vine de se așează lângă primul, în loc să atingă treapta următoare.

— Unde te duci acum? mai întreabă invalidul.

Soldatul mișcă din cap, evaziv:

— Am treabă.

— Și în cutie ce ai? întreabă invalidul.

Începînd iar să coboare treptele, de astă dată fără să se mai oprească, soldatul mormăie un răspuns enervat: « Nimic interesant ». Ajuns în fața omului, se strecoară iute pe lângă balustradă. Cu o mișcare rapidă infirmul își deplasează cîrja și se dă înspre perete. Soldatul trece prin fața lui și își urmează drumul de-a lungul coridorului. N-are nevoie să se întoarcă pentru a ști că, aplecat înainte pe cîrja sa, invalidul îl urmărește cu privirea.

Ușa de afară nu e închisă cu cheia. În timp ce îi manevrează clanța, soldatul aude în spate vocea zeflemisitoare, vag amenințătoare: « Ești cam grăbit în dimineața asta ». Iese și închide ușa. Pe tăblița de metal gravat, fixată în pervaz, vede scris: « Direcția Antrepozitelor Militare din Regiunile Nord și Nord-Vest ». În stradă e atât de frig că se zgribulește. Are totuși impresia că asta îi face bine. Simte însă nevoia să se așeze. Și trebuie să se mulțumească doar să se rezeme cu spatele de zidul de piatră, punîndu-și picioarele pe fișia de zăpadă proaspătă rămasă între linia caselor și poteca gălbuie, bătătorită de trecători. În buzunarul mantalei, mîna sa dreaptă regăsește bila mare, dură și netedă.

E o bilă de sticlă obișnuită de aproximativ doi centimetri diametru. Are suprafața toată netedă și dulce la pipăit. Înăuntru e perfect incoloră, de o transparență absolută, cu excepția unui sîmbure central opac, de mărimea unui bob de mazăre. Sîmburele e negru și rotund; de oriunde ai privi bila, îți apare ca un disc negru cu o rază de doi pînă la trei milimetri. De jur împrejur sticla împede nu lasă să se observe decît fragmente de nerecunoscut ale unui desen în roșu și alb din care ocupă o fracțiune circulară. Dincolo de acest cerc se întind în toate părțile pătrățelele eșichierului. Dar pe suprafața bilei, se mai oglindește, palid, deformat, considerabil redus, și decorul sălii de cafenea.

Copilul rostogolește bila pe mușamaua în carouri albe și roșii, încet, fără să o împingă prea tare, pentru a nu risca s-o facă să depășească, din cauza avîntului, marginile cîmpului dreptunghiular. Îl traversează în diagonală, merge de-a lungul laturii mari și revine la punctul de plecare. Apoi copilul o ia în mînă, o privește mult timp cu atenție, întorcînd-o în toate sensurile. Se uită pe urmă la soldat, cu ochii săi mari și serioși:

— Ce are înăuntru? spune el cu vocea sa prea gravă, care nu-i a unui copil.

— Nu știu. Tot sticlă probabil.

— E ceva negru.

— Da. Sticlă neagră.

Copilul se uită iar la bilă și întreabă din nou:

— De ce? Și, pentru că soldatul nu răspunde, repetă: De ce e înăuntru?

— Nu știu, spune soldatul. Apoi, după cîteva secunde: Ca să fie frumos, desigur.

— Dar nu-i frumos, spune copilul.

Și-a pierdut toată neîncrederea de mai înainte. Și, deși cu aceeași voce serioasă, cu timbrul aproape de adult, acum vorbește cu o simplitate copilărească, uneori chiar cu o naivă abandonare. Are și acum pelerina sa neagră pe umeri, numai bereta și-a scos-o lăsînd să i se vadă părul blond, foarte scurt, cu cărare în partea dreaptă.

Copilul e cel din cafenea, după cît se pare, și nu celălalt care l-a condus pe soldat (sau îl va conduce, pe urmă) pînă la cazarmă — de unde a adus cu el bila. În orice caz asta e copilul care l-a introdus pe soldat în cafenea ținută de bărbatul masiv și taciturn, unde a băut un pahar de vin roșu și a mîncat două felii de pine vechi. După acest dejun s-a simțit mai puțin slăbit. Și, drept mulțumire, i-a dăruit copilului bila de sticlă din buzunarul mantalei.

— Mi-o dai chiar de tot?

— Da, ți-am spus.

— De unde o ai?

— Din buzunar.

— Și mai înainte?

— Înainte? Înainte, nu știu, spune soldatul.

Copilul îi aruncă o privire curioasă, puțin neîncrezătoare probabil. Recapătă îndată o parte din rezerva de mai înainte și tonul îi e mult mai rece cînd, cu ochii ațintiți pe gulerul mantalei, constată:

— Ți-ai descusut numărul.

Soldatul încearcă s-o ia în glumă, zîmbește:

— Știi, acum tot nu mai folosește la nimic.

Copilul nu zîmbește. Pare să considere explicația insuficientă.

— Eu însă îl știu, spune el. Era douăsprezece mii trei sute patruzeci și cinci.

Soldatul nu răspunde nimic. Copilul reia:

— Pentru că trebuie să sosească astăzi, din cauza asta l-ai scos?

— De unde știi că or să sosească astăzi?

— Mama . . . începe băiatul; dar nu merge mai departe. Ca să spună ceva, soldatul

întreabă:

— Și ea te lasă să umbli pe străzi?

— Nu umblu. Aveam un drum de făcut.

— Ea te-a trimis?

Copilul șovăie. Se uită la soldat, de parcă ar vrea să ghicească ce-o să urmeze, unde o să-l aducă, ce fel de cursă îi întinde.

— Nu, spune el pînă la urmă, nu ea.

— Atunci tata? întreabă soldatul.

De astă dată copilul nu se hotărăște să răspundă. Soldatul, și el, vorbește mai rar după ultimele replici. Ușoara excitație produsă de vin s-a și risipit. Și oboseala îi cuprinde din nou încetul cu încetul. Precis că încă mai are febră; efectul cașetelor n-a durat prea mult. Continuă totuși cu o voce mai înfundată:

— L-am înțîlnit, cred, azi dimineată, cînd ieșeam din cazarmă. A făcut drumul pînă acolo, cu piciorul lui bolnav. Da, cred că el era. Nu era deci acasă . . .

— Nu e tatăl meu, spune copilul.

Și-și întoarce capul spre ușa cu geam.

Cei doi muncitori de la masa vecină și-au întrerupt conversația, poate de mai mult timp. Cel care stătea cu spatele s-a răsucit pe scaun, fără să lase paharul din mînă și nici să-l ridice de pe masă, și a rămas așa, cu corpul răsucit pe jumătate, ca să se uite în urmă la soldat sau la copil. Acesta s-a îndepărtat. Sau cel puțin se află acum ceva mai departe de soldat, pe stînga, lîngă peretele unde sînt lipite afișele anunțînd retragerea trupelor din oraș. O liniște desăvîrșită s-a așternut în sală.

Soldatul și-a păstrat aceeași poziție: coatele amîndouă pe mușama, mîinile pătate de păcură aduse una spre cealaltă, la o distanță de aproximativ douăzeci de centimetri, dreapta ținînd încă paharul gol.

Patronul, înalt și masiv, a reintrat în scenă, acolo în spatele barului, la capătul din dreapta. Stă tot nemișcat, puțin îndoit, aplecat înainte, cu amîndouă brațele depărtate, mîinile agățate de marginea tejghelei. Se uită și el la soldatul sau la copil.

Copilul și-a pus din nou bereta pe cap; i-a tras foarte jos cele două margini, să-și acopere cît mai bine urechile, și și-a înfășurat pelerina în jurul corpului, ținînd-o cu mîinile pe dinăuntru. În celălalt capăt al cafenelei patronul stă la fel de neclintit. Adineauri, cînd l-a servit pe soldat, i-a spus că atunci cînd îl văzuse în spatele geamului, apoi pășind pragul, îl luase, în orașul ăsta unde nici un militar nu mai circula și se așteptau dintr-o oră într-alta să-i vadă ivindu-se pe noii sosiți, îl luase drept unul din ei. Era însă doar efectul surprizei și, după ce soldatul a intrat, patronul recunoscuse numaidecît uniforma care-i era familiară, mantaua cea lungă și moletierele.

Puștiul atunci închisese ușa în urma acestui consumator neprevăzut. Patronul instalat la postul său, clientul în costum de orașan, în picioare, lîngă tejghea, cei doi muncitori așezați la masa lor, toți îl urmăreau cu privirea fără să scoată o vorbă. Copilul rupsesse tăcerea, cu vocea sa gravă, atît de puțin copilărească, încît soldatul își închipuise că-l aude pe unul din cei patru bărbați care se uitau la el cum vine. În clipa aceea, puștiul încă se mai găsea lîngă ușa, în spatele său. Ceilalți însă, din fața lui, rămîneau împietriți, cu gura închisă, buzele nemișcate; iar fraza, fără ca nimeni s-o fi rostit, părea să fie o legendă sub un desen.

Pe urmă soldatul, după ce și-a terminat paharul cu vin, n-a mai zăbovit în cafenea asta tăcută. Și-a luat pachetul de sub scaun și a părăsit sala, însoțit pînă în prag de privirile patronului și ale celor doi muncitori. A pus din nou sub brațul stîng, după ce i-a potrivit cît de cît sfoara albă care se slăbise, pachetul învelit în hirtie cafenie.

Afară frigul l-a cuprins din nou. Mantaua asta pesemne nu era tot atît de groasă ca cealaltă, dacă nu cumva temperatura n-o fi scăzut mult în timpul nopții. Zăpada, bătătorită de pașii repezați, scîrțîie sub țintele tălpilor. Soldatul se grăbește, ca să se încălzească; purtat de regularitatea zgomotului pe care el însuși îl face mergînd, înaintează, parcă la întîmplare, cu ochii aplecați, mereu de-a lungul străzilor pustii. Cînd a vrut să-și reia drumul, a fost împins de ideea că mai avea ceva de făcut pentru a preda cutia celui în drept s-o primească. Dar cînd s-a aflat din nou pe trotuar, după ce a închis ușa cafenelei, n-a mai știut încotro să-și îndrepte pașii: a încercat pur și simplu să se orienteze spre locul unde a ratat prima întîlnire, fără să mai piardă timp gîndindu-se care-i drumul cel mai bun, căci oricum omul nu-l mai aștepta și acum în locul acela. Singura speranță a soldatului era că omul locuiește undeva prin împrejurimi, și-l poate întîlni pe drum. La prima intersecție, a dat iar peste invalid.

Apropiindu-se de răspîntia unde se postase individul, exact la colțul ultimei case, își dă seama că de fapt nu e invalidul ci omul în haine de orașan care bea adineauri la tejghea; nu se sprijină într-o cîrjă, ci într-o umbră-baston, pe care o ține în față, înfipț în zăpada tare, corpul aplecat ușor înainte. Poartă mici ghetre pe pantofii lăcuți, pantaloni foarte strîmți și un palton scurt, probabil căpușit cu blană. N-are pălărie pe craniul cu fruntea mare, dezgolită. Puțin mai înainte ca soldatul să ajungă în dreptul său, omul se înclină într-un salut rapid, bastonul rămînînd proțăpit oblic în față. Stofa umbrelei, strînsă sul, e protejată de o husă din mătase neagră.

Soldatul răspunde printr-un semn din cap și vrea să-și continue drumul, dar celălalt face o mișcare cu mîna neocupată și soldatul crede că omul are de gînd să-i vorbească. Se întoarce spre el și rămîne nemișcat, ridicînd din sprîncene cu aerul cuiva care așteaptă ce avea să i se spună. Atunci, omul, ca și cum n-ar fi prevăzut asta,

își pleacă ochii spre vârful bastonului, înfipt oblic în zăpada dură și galbenă. Rămîne totuși cu brațul stîng pe jumătate ridicat, cotul îndoit, palma întinsă, degetul mare îndreptat în sus. Pe inelar poartă o chevalieră groasă cu piatră cenușie.

— Păcătoasă vreme, nu-i așa? spune el pînă la urmă. Și își întoarce capul către soldat. Acesta își vede îndreptățită așteptarea; are din nou senzația clară că această mică frază nu e decît preludivul unor declarații mai personale. Se mulțumește așadar să-i răspundă printr-o încuviințare nelămurită, un fel de mormăit. E gata să asculte ce va urma. Se mai scurge totuși o bună bucată de vreme pînă cînd omul să se hotărăscă să întrebe: « Căutați ceva? ». Să fie așa semnalul?

— Aveam întîlnire . . . începe soldatul

Și cum urmarea întîrzie să vină, celălalt termină el fraza:

— Cu cineva pe care nu l-ați mai găsit?

— Da, spune soldatul. Ieri . . . Sau mai degrabă alaltăieri . . . La amiază trebuia . . .

— Și ați ajuns prea tîrziu?

— Da . . . Nu: mai întîi probabil că m-am înșelat asupra locului. O intersecție . . .

— O răspîntie, ca asta de aici? Sub un felinar?

Un felinar negru avînd încolăcită la bază o ghirlandă de iederă stilizată căreia zăpada îi scoate și mai bine în evidență desenul . . . Îndată soldatul încuviințează și dă explicații mai amănunțite; dar, abia s-a pornit, că-l și cuprinde o îndoială, așa încît preferă, din prudență, să se limiteze la o înșiruire de fraze deslinate, adică aparent fără legătură, majoritatea neisprăvite și oricum foarte obscure pentru interlocutor, el însuși de altfel încurcîndu-se la fiecare cuvînt. Celălalt stă nemișcat, ascultînd din politețe cu un aer interesat, pleoapele ușor încrețite, capul înclinat spre stînga, arătînd tot atîta uimire cît și înțelegere.

Soldatul nu mai știe nici el singur cum să se oprească. Și-a scos mîna dreaptă din buzunar și o întinde cu degetele zgîrcite, de parcă s-ar teme să nu lase să-i scape vreun amănunt pe care abia și l-a amintit, sau parcă ar vrea să primească în încurajare, sau să convingă și nu izbuteste. Și continuă să vorbească, încurcîndu-se în nenumărate precizări din ce în ce mai confuze, dîndu-și imediat seama, oprindu-se aproape la fiecare pas, ca s-o ia în altă direcție, convins acum, dar prea tîrziu, că încă de la început a apucat o pe un drum greșit și nu mai știe cum să iasă din încurcătură fără să-i trezească bănuiele și mai grave acestui trecător necunoscut care nu vroia să vorbească decît despre temperatură sau despre un subiect la fel de banal și care nici nu-l întreba absolut nimic — continuînd și acum să nu scoată o vorbă.

Tot zbătîndu-se în propriile sale ițe, soldatul încearcă să reconstituie ce se întîmplat: probabil că i-a trecut prin minte (dar asta i se pare acum de necrezut) că omul după care alerga de cînd sosise în oraș era poate tocmai acela cu umbrelă în husă de mătase, cu palton îmblănit și inel gros pe deget. A vrut să-i facă unele aluzii la ce-ar aștepta de la el, fără să dea la iveală adevărata lui misiune și totuși făcîndu-l să înțeleagă că tocmai lui îi era destinată cutia învelită în hîrtie cafenie, sau măcar că el era acela care trebuia să-i spună ce avea de făcut cu ea.

Dar omul cu ghetre mici, cenușii, cu pantofi negri de lac, nu dădea nici cel mai mic semn că i-ar recunoaște. Pînă la urmă, mîna cu inelul s-a lăsat iar în jos și s-a dus să se cuibărească în buzunarul paltonului. Mîna dreaptă, aceea care ține măciulia umbrelei, poartă mînușă de piele de un cenușiu închis. O clipă, soldatul s-a gîndit că individul anume nu scotea nici o vorbă: că într-adevăr era destinatarul în chestiune, dar refuza să se dea în vileag și, după ce a aflat ce dorea, se ascundea . . . Era absurd, evident. Sau toată afacerea nu-l privea în nici un fel, sau nu-și dădea încă seama că el era în primul rînd interesat de ce i se spunea. De vreme ce, încă de la primele cuvinte, n-a apucat mîna de ajutor pe care i-o întîndea, soldatul nu mai avea de ales decît între două soluții: ori să vorbească mai deschis, ori să bată imediat în retragere.

Dar nu avusese timp să opteze pentru una sau pentru cealaltă și se încăpăținase să meargă în ambele direcții deodată, riscînd pe deasupra să-și sperie interlocutorul dacă acesta ar fi fost totuși, etc. . .

Probabil că pînă la urmă soldatul a tăcut, căci acum stau iarăși amîndoi muți, unul în fața celuilalt, încremeniți în aceeași poziție ca la început: soldatul are amîndouă mîinile în buzunarele mantalei și se uită puțin pieziș la individul cu baston care stă cu mîna stîngă fără mînușă, cu inelarul împodobit de o chevalieră cu piatră cenușie, întinsă pe jumătate, în timp ce cu dreapta ține umbrela înfipțat oblic în zăpada tare a trotuarului. Aproximativ la trei metri în spate, se înalță un felinar de fontă, un vechi lampadar cu ornamente desuete, înzestrat acum cu bec electric care lucește gălbui în lumina palidă a zilei.

Omul a reținut totuși cîte ceva din bîlbîielile fragmentate și contradictorii ale soldatului, pentru că, după ce a stat cîtva timp pe gînduri, destul de mult fără îndoială, întreabă:

— Va să zică trebuia să vă întîlniți cu cineva, nu departe de aici? Și, o clipă după aceea, adaugă ca pentru sine: «un bărbat, pe stradă, în ultimele zile.»

Apoi, fără să aștepte vreun semn de aprobare și fără să mai întrebe ceva, începe să povestească cum că, după toate aparențele, l-a văzut chiar el pe cel despre care e vorba: un bărbat de statură mijlocie, cu capul gol, îmbrăcat într-un lung palton cafeniu, stătea, cîteva străzi mai încolo, la piciorul unui felinar, cam în fața ușii imobilului din colț. Îl zărise în mai multe rînduri — cel puțin de două ori — cînd trecuse prin împrejurimi: în cursul dimineții, ieri seară deasemeni, și poate și alaltăieri seară. Personajul singuratic, îmbrăcat de sus și pînă jos în cafeniu închis, care stătea cu picioarele în zăpadă de mult timp, dacă te iei după poziția în care se afla — rezemat cu soldul și umărul de coloana de fontă, ca un om obosit să mai stea în picioare — da, și-aduce perfect de bine aminte că l-a observat.

— Ce vîrstă? întreabă soldatul.

— În jurul a . . . treizeci, sau patruzeci . . .

— Nu, spune soldatul, nu era el. Are peste cincizeci de ani și trebuia să fie îmbrăcat în negru . . . Și de ce să fi tot venit, așa, mai multe zile în șir?

Acest ultim argument nu prea are valoare, își dă seama de asta, pentru că și el a venit de mai multe ori — și în dimineața asta din nou — la locul de altfel nesigur unde își închipuia că avea întîlnirea. Pe deasupra, interlocutorul său e de părere că schimbarea costumului a putut fi impusă de zăpada care cădea din belșug; în ce privește vîrsta, nu-i ceva sigur, pentru că i-a zărit silueta de la oarecare distanță, mai ales a două oară.

— Dacă-i așa, spune soldatul, poate că pe mine m-ați văzut.

Cu toate acestea omul nu putea, desigur, să fi confundat uniforma de infanterie cu niște haine de civil. Îl îboldește pe soldat să facă totuși ocolul acesta pînă la locul indicat, să arunce măcar o privire; nu se poate spune că nu merită osteneala, mai ales dacă e ceva important.

— Cutia aceea pe care o aveți sub braț, spuneți că . . .

— Nu, îl întrerupe soldatul, n-are nici o legătură.

Și cum nu mai avea nimic altceva de făcut, se hotărăște, deși e convins că un astfel de demers ar fi inutil, să se întoarcă la răspîntia despre care era vorba: trebuie s-o ia la dreapta după a treia intersecție, pe urmă să meargă pînă la capătul șirului de case, dacă nu chiar pînă în strada următoare. A plecat fără să se uite înapoi, lăsîndu-l în urma lui pe străinul rezemat în umbră. A stat prea mult în loc și pînă la urmă s-a trezit înghețat de tot. Își simte încheieturile toate amorțite de febră și oboseală, și totuși faptul că merge din nou îi dă un fel de ușurare cu atît mai mare cu cît i se oferă acum un scop precis și nu prea îndepărtat. Cînd va fi sigur de

zădărnicia acestei ultime speranțe, care nici măcar nu e o speranță, n-are decît să arunce pachetul stînjenitor.

Cel mai bine, desigur, ar fi să-l distrugă, măcar conținutul, de vreme ce cutia e din fier. Dar, dacă e lesne să ardă hîrțile pe care le conține, ori să le rupă în bucățele, sînt înăuntru și alte obiecte mai greu de făcut bucăți — și pe care nu le-a verificat niciodată din ce sînt făcute. Mai bine să se descotorosească de pachetul întreg. Din toate punctele de vedere, soluția cea mai simplă ar fi să arunce pachetul fără să-l mai desfacă. Traversînd o stradă laterală, soldatul ocheste undeva, în față, o gură de canal, aflată chiar lingă colțul rotunjit al trotuarului. Se apropie de ea și, trecîndu-i peste barele ondulate, se apleacă, pentru a-și da seama dacă nu cumva cutia e prea înaltă ca să treacă prin deschizătura arcuită tăiată în bordura de piatră. Stratul de zăpadă, din fericire, nu-i atît de gros încît să împiedice operația. Cutia va trece tocmai bine. Va fi de ajuns s-o introducă orizontal și s-o aplece puțin. De ce atunci să n-o arunce imediat?

În ultimul moment, soldatul nu e în stare totuși să meargă pînă la capăt. După ce și-a dat seama, încercînd chiar de două ori, că treaba va fi dusă la bun sfîrșit, la momentul potrivit, se ridică și se silește să-și continue drumul, să vadă întîi dacă nu cumva mai încolo . . . Dar simplul fapt că s-a urcat pe bordura trotuarului, înaltă de vreo douăzeci de centimetri, îl face să se oprească aproape un minut, într-atît l-a extenuat fleacul acela de efort pe care-l făcuse mai adineauri.

Imediat după ce încetează orice mișcare, un frig de neîndurat îl cuprinde din nou. Pășește peste rigolă și face încă doi pași. Deodată, e atît de epuizat că nu mai poate merge mai departe. Se reazemă cu șoldul și umărul de coloana de fontă a felinarului. Oare de aici nu trebuie s-o cotească la dreapta? Pentru a vedea dacă omul cu inel cenușiu n-a rămas pe loc, aplecat în față în bastonul său și să-i facă semn de la distanță din locul pe unde trebuie să cotească, soldatul aruncă o privire în urmă. La douăzeci de pași de el, iată-l pe puști, care înaintează pe urmele sale.

Soldatul a întors imediat capul și a început să meargă din nou. După cinci-șase pași se uită iarăși în urmă. Puștiul continuă să-l urmărească. Dacă ar fi fost în stare, soldatul ar fi rupt-o la fugă. Dar e la capătul puterilor. Și, fără îndoială, copilul nu-i vrea nici un rău. Soldatul se oprește, se întoarce încă o dată.

Copilul s-a oprit și el, privindu-l grav cu ochii săi larg deschiși. Nu mai are bereta pe cap; nu-și mai ține pelerina strîns înfășurată în jurul corpului.

Acum soldatul se îndreaptă spre copil aproape fără să-și miște capul, cu pași foarte lenți, parcă amortiți. Celălalt nu face niciun gest ca să se dea îndărăt.

— Ai ceva să-mi spui? întrebă soldatul, cu o voce pe care ar fi vrut-o amenințătoare și care abia i se desprinde de buze.

— Da, răspunde puștiul.

Cu toate acestea n-a spus mai mult.

Soldatul privește, la doi metri în stînga, treapta înzăpezită din pragul unei uși închise. În ungherul acela i-ar fi mai puțin frig. Face un pas. Murmură:

— Ei bine, am să stau nițel.

După ce ajunge la ușă, se reazemă cu spatele, pe jumătate lipit de lemn, pe jumătate de zidul de piatră.

Copilul s-a răsucit ca să nu-l piardă din ochi. A deschis puțin gura. Privește pe rînd fața înnegrită de barbă, corpul îndoit pe spate, pachetul, bocancii ușor depărtați unul de altul, treapta de la prag. Pe nesimțite, soldatul se lasă să alunece de-a lungul ușii, îndoiindu-și genunchii, pînă cînd se trezește așezat în zăpada îngrămădită în partea dreaptă a pervazului, acolo, pe treapta îngustă.

— De ce voiai să arunci cutia? spune copilul.

— Ba nu . . . n-aveam de gînd s-o arunc.

— Atunci ce făceai?

Acum vocea e lipsită de răutate, întrebările nu mai sînt rău intenționate.

— Voiam să văd, spune soldatul.

— Să vezi? ... Ce să vezi?

— Dacă trece prin deschizătură.

Copilul însă nu pare convins. Apucă marginile pelerinei descheiate, cîte una cu fiecare mînă, și-și leagă brațele amîndouă în cadență, dinainte înapoi, dinapoi înainte. Frigul pe semne nu-l mai supără. Totodată, fără să se apropie mai mult, își continuă cercetările: pachetul cafeniu strîns între piept și coapse, gulerul mantalei cu însemnele descusute, picioarele îndoite, genunchii ieșind prin pulpanele de stofă kaki.

— Paltonul tău, spune el după aceea, nu-i același de ieri.

— Ieri ... M-ai văzut tu ieri?

— Bineînțeles. În fiecare zi te-am văzut. Aveai paltonul murdar ... Ți-au scos petele?

— Nu ... Ba da, dacă vrei tu.

Copilul nu dă nici o atenție răspunsului.

— Nu știi, spune el, să-ți înfășori moletierele.

— Bine, o să mă înveți tu.

Puștiul ridică din umeri. Soldatul, pe care dialogul îl obosește, încă se mai teme totuși să nu-l vadă pe cel de lîngă el luînd-o la fugă, părăsindu-l, acolo, în strada pustie unde noaptea va coborî curînd. Nu-i tot el cel care l-a condus la cafenea și la dormitorul unei cazărmi? Soldatul se silește să întrebe cu o voce mai amabilă:

— Asta voi ai să-mi spui?

— Nu, răspunde puștiul, nu asta.

Atunci au auzit ei zgomotul foarte îndepărtat al motocicletei.

Nu. Era altceva. Se întuneacă. Iarăși un atac, zgomotul sec al automatelor, acolo în spatele păduricii, iar acum și în cealaltă parte, însoțind un bubuit mai înfundat. Țărîna potecii e acum la fel de moale ca după arat. Rănitul atîrnă din ce în ce mai greu, n-a apucat să-i scoată bocancii, aproape că nu mai poate merge, trebuie să-l susțină și în același timp să-l tragă după el. Amîndoi și-au părăsit ranițele. Rănitul și-a lăsat și pușca. El însă a păstrat-o, și, pentru că tocmai i s-a rupt cureaua, e obligat s-o țină în mînă. Ar fi făcut mai bine să ia alta: erau cîte vrei. A preferat s-o păstreze pe asta, cu care era obișnuit, deși acum îl stînjenea. O ținea de la mijloc, orizontal, cu mîna stîngă. Cu dreapta îl ținea de talie pe camaradul rănit, al cărui braț stîng i se agățase de gît. Se clatină la fiecare pas, pe pămîntul moale tăiat de șleauri și de brazde transversale, în bezna care pălește ici-colo de scurte lumini. Pe urmă merge singur. Nu mai are nici raniță, nici pușcă, nici camarad pe care să-l sprijine, nu mai are decît cutia învelită în hîrtie cafenie, sub brațul stîng. Înaintează în noapte pe zăpada proaspătă care acoperă uniform solul, și pașii i se întipăresc unul după altul în stratul subțire, cu zgomot regulat de metronom. Ajuns la răscruce, sub felinarul de gaz care răspîndește o lumină galbenă, se apropie de rigolă și se apleacă, un picior pe caldărîm iar celălalt pe bordura trotarului. O gură de canal își deschide arcul de piatră între picioarele sale țepene, depărtate; își apleacă și mai mult bustul și întinde cutia către deschizătura neagră în care aceasta dispăre imediat, hălpăit de vid.

Scena următoare reprezintă camera unei cazărmi sau mai exact a unei infirmerii militare. Cutia dreptunghiulară de forma și dimensiunile unei cutii de pantofi e așezată pe scîndura pentru efecte, alături de un pahar fără picior din aluminiu, o gamelă a cui va, niște haine kaki împăturite cu grijă și diverse alte obiecte mărunte. Dede-subt, în patul metalic lăcuit în alb, un om stă culcat pe spate. Ține ochii închiși; pleoapele îi sînt cenușii, la fel și fruntea și tîmplele, doar cei doi pomeți sînt marcați

de o roșeață puternică; pe obrajii scobiți, în jurul gurii întredeschise și pe bărbie, barba foarte neagră e mare de cel puțin patru sau cinci zile. Pătura, trasă pînă la gît, se ridică din cînd în cînd din pricina respirației, nițel cam șuierătoare, a rănitului. O mîină roșiatică iese dintre păturile cafenii, într-o parte, și atîrnă pe marginea saltelei.

La dreapta precum și la stînga, alte corpuri sînt culcate pe alte paturi identice, înșirate lîngă peretele gol, de-a lungul căruia e fixată, la un metru deasupra capetelor, scîndura supraîncărcată de ranițe și veselă de aluminiu. Puțin mai încolo, printre ustensilele de toaletă, se află un ceas-deșteptător rotund, oprit desigur, care arată ora patru fără un sfert.

În camera vecină, s-a strîns o grămadă de lume: oameni în picioare, majoritatea în haine civile, discută, în mici grupuri, făcînd multe gesturi. Soldatul încearcă să-și croiască drum într-acolo, dar nu mai ajunge. Deodată, un personaj căruia nu-i vede decît spatele barîndu-i trecerea, se întoarce spre el și rămîne nemișcat cercetîndu-l cu ochii mijiți ca din pricina unui efort de atenție. Rînd pe rînd, vecinii se întorc să-l privească, brusc încrămeniți, tăcuți, strîngînd ușor pleoapele. Curînd se află în centrul unui cerc, care se mărește treptat pe măsură ce siluetele se dau îndărăt, doar fețele lor palide rămînînd vizibile, din ce în ce mai depărtate una de alta, la distanțe egale, ca un șir de felinare de-a lungul unei străzi rectilinii. Șirul pendulează ușor, pentru ca apoi să se așeze pe linia de fugă a perspectivei. Coloanele de fontă neagră se profilează net pe albul zăpezii. În fața celei mai apropiate, se află puștiul, care-l privește cu ochii săi holbați:

— De ce stai așa, spune el, ești bolnav?

Soldatul face un efort să-i răspundă:

— Mi-e mai bine.

— Iar nu găsești cazarma?

— Nu... Vreau acum să mă întorc.

— De ce n-ai chipiul pe cap? Toți soldații au un chipiu... Sau o cască...

După o pauză, copilul continuă cu o voce și mai scăzută:

— Tatăl meu are o cască.

— Unde-i tatăl tău?

— Nu știu. Pe urmă, rostind cu grijă fiecare cuvînt « nu-i adevărat că a dezertat ».

Soldatul își întoarce fața către copil.

— Cine spune că a dezertat?

În loc de răspuns, copilul schioapătă cîțiva pași, cu piciorul țeapăn, brațul întins de-a lungul corpului sprijinîndu-se în cîrjă. Mai are doar un pas pînă la ușă. Spune din nou:

— Dar nu-i adevărat. A mai spus și că ești un spion. Nu ești un soldat adevărat: ești un spion. Acolo în pachet ai o bombă.

— Uite că nici asta nu-i adevărat, spune soldatul. Atunci amîndoi au auzit zgomotul foarte îndepărtat al motocicletei. Puștiul a fost primul care a ciuit urechea. A căscat nițel mai tare gura, iar capul s-a învîrtit încet de la un felinar la altul, spre capătul cenusiu al străzii, de pe acum incert în lumina amurgului. Apoi s-a uitat la soldat și iarăși spre capătul străzii, în timp ce zgomotul creștea din ce în ce mai repede. Era zgomotul trepidant al unui motor în doi timpi. Copilul s-a tras îndărăt spre cadrul ușii.

Dar zgomotul a început să descrească, pentru a redeveni cîțva timp aproape de neauzit.

— Trebuie să te întorci, a spus copilul.

L-a privit pe soldat și a spus încă odată: « Trebuie să te întorci acasă ».

S-a apropiat de soldat, a întins mîna spre el. Soldatul, după o ezitare, a apucat mîna și a reușit să se ridice în picioare ajutîndu-se de umărul sprijinit în ușă.

Aceeași trepidație de motor a reînceput, în tăcere, îngroșându-se de astă dată, devenind mult mai deslușită. Bărbatul și copilul s-au tras cu o aceeași mișcare îndărăt spre ușă. În curînd zgomotul a fost atît de aproape că s-au urcat pe treapta pragului și s-au lipit de lemn unul lingă celălalt. Bubuitul de ciocan pneumatic care se repercuta în toate sensurile, lovindu-se de fațade, venea fără îndoială din strada învecinată, aceea care forma o intersecție la zece metri de ascunzătoarea lor. S-au făcut și mai mici în ungher. Motocicleta s-a ivit la nivelul peretelui vertical, în colțul casei. Era o motocicletă cu ataș, călărită de doi soldați cu cască; înainta cu încetineală prin mijlocul drumului, peste zăpada neatinsă.

Cei doi bărbați se văd din profil. Fața celui care conduce, cel dinainte, e ceva mai sus decît aceea a însoțitorului său așezat în ataș. E vădit că amîndoi au aceleași trăsături: regulate, alungite, slăbite poate de oboseală. Au ochii în fundul orbitelor, buzele strînse, pielea cenușie. Mantalele lor, după formă și culoare, seamănă cu acelea din uniforma obișnuită, dar casca e mai voluminoasă, mai grea, vîrîtă adînc pînă pe urechi și pe ceafă. Mașina, murdară și ea, pe jumătate acoperită de noroi uscat, pare să fie un model destul de vechi. Bărbatul care conduce e perfect țeapăn pe locul său, mîinile amîndouă înmănușate, încheștate pe mînerile ghidonului. Celălalt se uită cînd în dreapta cînd în stînga, dar numai înainte, aproape fără să-și miște capul. Pe genunchi, ține o pușcă mitralieră de culoare neagră a cărei țeavă iese din caroseria de tablă.

Au trecut fără să se uite îndărăt și, după răscruce, și-au continuat drumul drept înainte. Peste vreo douăzeci de metri au dispărut pe după unghiul imobilului care formează colțul din față.

Cîteva secunde mai tîrziu, zgomotul a încetat brusc. Probabil se oprise motorul. După vacarm urmează o liniște desăvîrșită. N-au mai rămas decît cele două linii paralele scobite în zăpadă de cele trei roți ale vehiculului, aliniate perfect în cîmpul vizual ce se întinde între cele două creste de piatră verticale.

Cum asta dura prea mult, puștiul și-a pierdut răbdarea și a ieșit din ascunzătoare. Soldatul nu și-a dat seama imediat, căci copilul pînă atunci stătea ghemuit în spatele său; soldatul l-a văzut pe neașteptate în mijlocul trotuarului și i-a făcut semn să vină înapoi. Copilul însă și-a îngăduit încă trei pași înainte, astfel încît să se plaseze lipit de felinar ca să se ascundă.

Tăcerea continua. Puștiul, care devenea tot mai îndrăzneț pe măsură ce trecea timpul, s-a depărtat cu cîteva metri spre intersecție. De frică să nu atragă și el atenția motocicliștilor nevăzuți, soldatul n-a îndrăznit să-l strige ca să-l împiedice să meargă mai departe. Copilul a continuat să meargă pînă în locul de unde se putea observa toată strada transversală; întinzînd capul, a riscat o privire într-acolo unde plecase motocicleta. La oarecare distanță în sectorul acela, o voce bărbătească a strigat un ordin scurt. Dintr-un salt, puștiul a făcut stînga împrejur și a luat-o la goană; a trecut din nou prin fața soldatului, cu pulpanele pelerinei fluturîndu-i peste umeri. Înainte de a-și da seama, soldatul a și fost pe urmele lui, și atunci motorul în doi timpi s-a pornit din nou, umplînd dintr-odată împrejurimile cu exploziile sale. Soldatul a început și el să fugă, greoi, în vreme ce copilul dădea colțul străzii următoare.

În urma lui, bubuitul a devenit foarte iute asurzitor. Apoi s-a auzit un scrișnet lung: motocicleta luase un viraj prea brusc și derapase pe zăpadă. În același timp, motorul se oprește din nou. Vocea aceea aspră a strigat: « Stai », de două ori, fără cea mai mică urmă de accent. Soldatul aproape ajunsese în colțul străzii, pe unde cotise copilul cu cîteva clipe mai înainte. Motocicleta a plecat din nou acoperind glasul puternic care repeta pentru a treia oară « stai », și îndată soldatul a recunoscut pîrîntul sec și sacadat al mitralierei.

A simțit o lovitură puternică în călcâiul bocancului drept. A mers mai departe. Cîteva gloanțe au izbit în piatră, lîngă el. Tocmai cînd dădea colțul s-a auzit pîcănitul unei alte rafale. O durere ascuțită l-a străpuns în partea stîngă, pe urmă totul s-a oprit.

Nu mai putea fi atins, ocrotit acuma de zid. Tăcînitul mitralierei încetase. Motorul tăcuse, desigur cîteva clipe mai înainte. Soldatul nu-și mai simțea corpul, continua să alerge de-a lungul zidului de piatră. Ușa imobilului nu era închisă, s-a deschis de la sine cînd soldatul a împins-o. A intrat. A închis ușa încet; broasca, intrînd în funcțiune, a făcut un zgomot ușor.

Pe urmă s-a culcat pe pămînt, în beznă, ghemuit cu genunchii la gură și cutia sub pîntece. Și-a pipăit dosul bocancului. Avea o tăietură adîncă, oblică, pe ștaif și pe călcîi. Piciorul n-a fost atins. Pași grei și voci zgomotoase au răsunit în stradă.

Pașii se apropiau. O lovitură surdă a răsunit în lemnul ușii, apoi din nou vocile, aspre, sau mai degrabă joviale, într-o limbă de neînțeles, rostită tărăgănat. Un zgomot de pași, solitari, din ce în ce mai slab. Cele două voci, una foarte aproape, alta puțin mai departe, au schimbat trei sau patru fraze scurte. S-a bătut în ceva, într-o ușă probabil, și din nou în cea de aici, cu pumnul, de mai multe ori, dar parcă fără convingere. Vocea cea mai depărtată a strigat și cîteva cuvinte străine, iar vocea de aici a început să rîdă cu poftă. Cele două risete apoi și-au răspuns.

Și pașii grei ai amîndurora s-au îndepărtat odată cu vocile și risetele. În tăcerea care s-a făcut din nou, zgomotul motocicletei a reînceput, apoi a scăzut treptat pînă ce nu s-a mai auzit.

Soldatul a vrut să-și schimbe poziția, o durere vie l-a străbătut într-o parte, o durere foarte violentă dar nu insuportabilă. Era mai ales obosit. Îi venea să vomite.

Atunci a auzit vocea gravă a puștiului, foarte aproape de el, în beznă, dar n-a înțeles ce-i spunea. A simțit că-și pierde cunoștința.

În sală e lume multă adunată: bărbați, în picioare, cei mai mulți în costum civil, care stau de vorbă în mici grupuri, făcînd multe gesturi. Soldatul încearcă să-și croiască drum. Ajunge în sfîrșit într-o zonă mai liberă, unde, așezați la mese oamenii beau vin și discută într-una cu multe gesturi și exclamații. Mesele sînt foarte înghesuite iar trecerea și mai anevoioasă printre bănci, scaune și spătare; dar vezi mai bine unde te duci. Din nenorocire, toate locurile par să fie ocupate. Mesele rotunde, pătrate sau dreptunghiulare sînt așezate în toate direcțiile fără nici o intenție de ordonare. Unele n-au mai mult de trei sau patru băutori în jur; cele mai mari, lungi și prevăzute cu bănci, îngăduie să fie servite vreo cincisprezece persoane. Mai încolo, se află tejgheaua, în spatele căreia stă aplecat patronul, un bărbat zdravăn, înalt de statură, care iese și mai mult în evidență dat fiind locul mai ridicat pe care-l ocupă. Între tejghea și ultimele mese, un spațiu foarte strîmt e barat la mijloc de un grup de consumatori care stau în picioare, îmbrăcați mai lejer, cu mantale scurte de oraș sau șube cu guler de blană și ale căror pahare, așezate la îndemînă, în fața patronului, sînt în parte vizibile pe intervalele libere care rămîn, ici și colo, printre busturile ridicate și brațele în atitudini demonstrative. Unul din personaje, puțin mai la o parte, spre dreapta, în loc să se amestece în discuția prietenilor săi, se reazemă cu spatele de marginea tejghelei ca să privească în sală băutorii așezați la mese, soldatul.

Acesta ocheste în sfîrșit, nu departe de el, o măsuță la care se putea ajunge mai lesne, ocupată fiind doar de alți doi militari: un caporal de infanterie și un plutonier. Nemîșcați și tăcuți și unul și celălalt au o atitudine rezervată care contrastează cu a celor din jur. Între ei se află un scaun liber.

După ce a reușit, fără prea mare trudă, să ajungă la el, soldatul pune o mîină pe spătar și întreabă dacă poate să se așeze. Îi răspunde caporalul: erau cu un camarad dar acesta a plecat pentru un minut, nu crede să se mai întoarcă; fără îndoială că s-a

întilnit pe undeva cu vreo cunoștință; n-are decît să ia locul și să-l aștepte. Asta și face soldatul, mulțumit că a găsit un loc să se odihnească.

Ceilați doi nu spun nimic. Nu beau, nici măcar n-au pahare dinaintea lor. Vacarmul din jurul lor nu pare să le ajungă la urechi, nici agitația pînă sub ochi și privesc în gol, de parcă ar dormi cu pleoapele deschise. Oricum, nu un același spectacol contemplă și unul și altul cu atîta perseverență, căci cel din dreapta e întors spre peretele din stînga, în întregime gol, în locul acela, așighele albe fiind lipite mai în față, iar cel de-al doilea în partea opusă, în direcția teighelei.

La jumătatea distanței pînă la teigheaua deasupra căreia patronul își apleacă bustul masiv între brațele desfăcute, o slujnică tînără se mișcă printre mese cu tava încărcată. Caută cu privirea punctul spre care să se ducă; oprindu-se, pentru o clipă, se răsucește în loc să privească în toate părțile; cu toate acestea nu-și mișcă picioarele nici coapsele și aproape că nici partea de jos a trupului, aflată sub fusta plisată, ci doar capul cu păr negru strîns într-un coc greu, și nițel bustul; iar cele două brațe întinse care susțin tava la înălțimea feței, rămîn pe loc, în timp ce ea se întoarce în partea cealaltă, stînd, răsucită astfel, un timp destul de lung.

După direcția în care se uită, soldatul își închipuie că l-a observat pe el și deci se va apropia să ia comanda, sau poate chiar îl va servi imediat, pentru că duce pe tavă o sticlă de vin roșu, pe care de altfel o apleacă periculos riscînd s-o facă să alunece de pe suportul căruia nu-i supraveghează poziția orizontală. Dedesubt însă, în traiectoria unei eventuale căderi, capul chel al unui muncitor bătrîn nu pare să aibă vreo înclinare, continuînd să-și aprostofeze vecinul din stînga, sau să-l îndemne, sau să-l ia drept martor, clătînînd amenințător cu mîna dreaptă paharul încă plin care amenință să se verse. Atunci soldatul se gîndește că nu există nici un pahar pe masa unde s-a așezat. Iar tava n-adece decît această singură sticlă și nimic altceva care să-l poată satisfăce pe noul client. De altfel chelnerița n-a găsit nimic interesant în sectorul acela și privirea ei isprăvește de făcut înconjurul sălii, și după ce l-a depășit pe soldat și pe cei doi de lîngă el, trece acum pe deasupra altor mese, de-a lungul peretelui unde sînt prînse cu patru pioaneze micile așighe albe, apoi spre geamul de la vitrina cu perdeluța plisată care o maschează pînă la înălțimea capului și cu cele trei bile de email în basorelief de pe fața exterioară, apoi spre ușă, și ea perdeluită pe jumătate și împodobită cu cuvîntul «cafenea» scris invers, apoi la teighea, dinaintea căreia stau cei cinci sau șase bărbați în costume de orășeni, iar în capătul din dreapta, ultimul dintre ei privește într-una spre masa soldatului.

Acesta își mută privirea între picioarele scaunului. Plutonierul își ține acum ochii ațintiți pe gulerul mantalei, pe locul unde sînt cusute cele două romburi de postav verde, purtînd numărul matricol.

— Va să zică, spune el, ai fost la Reichenfels? și în același timp își împinge bărbia înainte cu o mișcare rapidă, abia schițată.

Soldatul încuviințează: «Da, eram și eu într-un colțisor.»

— Va să zică erai, precizează plutonierul, repetîndu-și gestul pentru a arăta semnul distinctiv al regimentului.

— Celălalt la fel, spune caporalul de infanterie, cel de adineauri.

— Dar el a luptat, i-o retează plutonierul. Apoi, neprimind un răspuns: «Părea că n-a suportat lovitura.»

Se întoarce spre caporal care face un gest vag că n-are habar sau că trebuie să se potolească.

— Nimeni n-a suportat, spune soldatul.

Dar plutonierul protestează: «Ba unii da! N-ai decît să-l întrebi pe mărunțelul care era aici în locul dumitale.»

— Bine, dacă vrei dumneata, admite soldatul. Asta depinde ce înțelegi prin « a suporta lovitura ».

— Vreau să spun: unii au luptat iar alții nu.

— Totuși pînă la urmă au dat toți bir cu fugiții.

— La ordin ! Să nu confundăm.

— Toți au dat bir cu fugiții la ordin, spune soldatul.

Plutonierul ridică din umeri. Îl privește pe caporalul de infanterie, parcă ar fi așteptat de la el un sprijin. Pe urmă se întoarce spre geamul cel mare care dă în stradă. Murmură :

— Ofițeri împuțiți !

Și, după cîteva secunde, din nou : « Ofițeri împuțiți, asta erau ».

— Asta-i foarte adevărat, aprobă caporalul.

Soldatul încearcă să vadă în dreapta sau mai în spate, dacă tînăra chelneriță nu se hotărăște să vină lîngă ei. Dar degeaba se scoală pe jumătate de pe scaun, să privească pe deasupra capetelor băutorilor din jur, că n-o zărește nicăieri.

— Nu-ți face sînge rău, spune caporalul; cînd o să se întoarcă, o să-l vezi. Îi zîmbește destul de amabil și adaugă, crezînd că soldatul tot îl mai caută cu privirea pe camaradul absent : « Trebuie să fie alături, în sala de biliard, a găsit probabil un prieten. »

— Poți să-l întrebi, reia plutonierul dînd din cap, el a luptat, poți să-l întrebi.

— Bine, spune soldatul, dar acum e totuși aici. Precis a venit și el cu toți ceilalți.

— La ordin, vă spun eu, și, după ce se gîndește o clipă în tăcere, încheie ca pentru el : « Ofițeri împuțiți, asta erau ».

— Asta-i foarte adevărat, aprobă caporalul.

Soldatul întreabă :

— Dumneata ai fost, acolo, la Reichenfels ?

— Ei, nu chiar . . . răspunde caporalul, eram ceva mai spre vest, amîndoi. Ne-am retras ca să nu fim prinși, cînd au spart frontul, prin spate.

— La ordin ! Să nu confundăm, precizează plutonierul.

— Și a fost totul rapid, spune caporalul, nu se mai putea trăgăna. Cei din al douăzeci și optulea, în flancul stîng, care au așteptat prea mult, s-au lăsat luați ca din oală, ca niște ținci.

— Acum, spune soldatul, orice am face tot acolo o să ajungem. Mai devreme sau mai tîrziu, oricum ne umflă.

Plutonierul îi aruncă o privire, dar preferă să se adreseze unui interlocutor imaginar așezat în partea opusă :

— Asta nu dovedește nimic, încă nu ne-am spus ultimul cuvînt.

E rîndul soldatului să ridice din umeri. De astă dată se scoală de-a binelea să încerce să atragă atenția pentru a fi în sfîrșit servit cu băutură. Aude, la masa vecină, o frază la întîmplare, lansată cu voce mai ridicată chiar în mijlocul unei discuții : « Spi-oni sînt peste tot ! » După această declarație se lasă tăcere. Urmează apoi, de la celălalt capăt al mesei un comentariu mai lung în care nu recunoaște decît verbul « împușca » ; restul se pierde în confuzia generală. Și încă o formulă se detașează, atunci cînd soldatul reia locul pe scaun : « Unii au luptat, alții nu ».

Din nou brigadierul începe să privească romburile verzi de pe gulerul mantalei, repetă : « Nu ne-am spus ultimul cuvînt », apoi, aplecat spre caporal, ca o mărturisire : « Agenți ai inamicului, așa mi s-a spus, care sînt plătiți pentru a distruge moralul ».

Celălalt n-a clintit. Brigadierul, care a așteptat în zadar o replică, aplecat peste mușama cu pătrățele albe și roșii, pînă la urmă se așează din nou drept în scaunul său. Puțin mai tîrziu, spune : « Ar trebui să vedem, dar fără să-și ducă mai departe

gîndul și atît de încet că abia se aude. Și unul și celălalt sînt acum tăcuți, privind nemișcați în gol, fiecare drept înainte.

Soldatul i-a părăsit cu intenția de-a afla unde se ascunde tînăra femeie cu părul greu și întunecat. Totuși, ajuns printre mesele îngrămădite, și-a spus că la urma urmei nu avea chiar atîta poftă să bea.

Cînd să iasă, nu prea departe de tejghea și de grupul de tîrgoveți, i-a venit brusc în minte soldatul care fusese la Reichenfels și luptase atît de glorios. Cel mai important era să-l găsească pe el să-i vorbească, să-l facă să-și spună povestea.

Imediat după aceea soldatul traversează iar în sens invers sala printre bănci, scaune și spinările băutorilor de la mese. Cei doi de acolo sînt mereu singuri, în aceeași poziție în care i-a lăsat. În loc să meargă pînă la ei, o ia direct spre fund, ca să ajungă într-o zonă unde toată lumea stă în picioare ; o mulțime de oameni îngrămădindu-se și înghesuindu-se care se îndreaptă spre partea stîngă, dar înaintează foarte încet din pricina locului de trecere îngust, de care se apropie totuși, puțin cîte puțin, între o porțiune de perete ieșită mai în afară și trei mari cuiere circulare supraîncărcate cu veșminte, aflate la capătul tejghelei.

În timp ce înaintează și el în voia valului de oameni — nu chiar așa repede pentru că se află la margine — soldatul se întreabă de ce i s-a părut deodată atît de urgent să stea de vorbă cu omul acela care n-o să-i poată spune decît ce știa și pînă atunci. Înainte de-a ajunge în încăperea următoare unde, printre noile mese, se află pesemne un biliard ascuns sub o prelată protectoare, chelnerița cu părul negru și eroul de la Reichenfels, el a renunțat la proiectul său.

Nu încape îndoială că în locul acela e plasată scena în care toți cei adunați acolo se dau la o parte, tăcuți, din jurul său, iar soldatul rămîne singur în centrul unui imens cerc de chipuri palide . . . Dar scena asta nu duce la nimic. De altfel, soldatul nu mai e în mijlocul unei mulțimi, nici mută nici zgometoasă ; a ieșit din cafenea și merge pe stradă. E o stradă obișnuită : lungă, dreaptă, mărginită de case care seamănă toate între ele, cu fațade plate, cu deschizături uniforme. Ninge ca de obicei, cu fulgi mici, lenți și deși. Trotuarele sînt albe, la fel și caldarîmul străzilor, pervazul ferestrelor, pragul ușilor. Cînd o ușă nu-i închisă bine, zăpada alungată de vînt în cadrul ușilor pătrunde în partea de jos a fentei înguste, verticale, unde rămîne apoi ca un muiaj de cîțiva centimetri înălțime, după ce soldatul deschide larg ușa. Puțină zăpadă s-a strîns chiar și înăuntru, formînd o diră lungă din ce în ce mai subțire, mai largă la început apoi tot mai îngustă, care de altfel s-a și topit, lăsînd în jurul ei o margine umedă și neagră pe lemnul prăfuit al podelei. Coridorul e marcat și de dîre negre, la aproximativ cincizeci de centimetri una de alta, tot mai șterse pe măsură ce înaintează spre scara ale cărei prime trepte se ghicesc undeva departe, în fund. Deși petele astea au o formă nesigură, schimbătoare, franjurată ici-colo de zone mai estompate, se poate totuși crede că-i vorba de urmele lăsate de niște pantofi cu număr mic.

În dreapta și în stînga coridorului dau niște uși laterale, la intervale egale și alternînd în mod regulat, una la dreapta, una la stînga, una la dreapta, etc . . . Și tot așa, pînă ce nu mai vezi nimic, sau aproape nimic, căci primele trepte ale scării încă se mai deslușesc, departe în fund, mai viu luminate. Silueta măruntă a unei femei sau copil, devenită cu totul minusculă din pricina depărtării considerabile, se sprijină cu o mîină de bila mare și albă cu care se termină balustrada.

Pe măsură ce soldatul înaintează, sporește și impresia că imaginea pe care o vede se trage îndărăt. Pe dreapta însă, una din uși s-a deschis. De altfel acolo se și opresc urmele de pași. Declic. Beznă. Declic. Lumină galbenă într-un vestibul îngust. Declic. Beznă. Declic. Soldatul se află din nou în odaia pătrată, mobilată cu un scrin, o masă și un divan. Masa e acoperită cu o mușama în carouri. Deasupra scrinului, pe perete, e fixată fotografia unui militar în ținută de campanie. În loc să stea la masă, bînd vin

și mestecându-și încet piinea, soldatul e lungit pe pat; are ochii închiși, pare să doarmă. În jurul său sînt trei personaje, nemișcate în picioare, care îl privesc fără să spună nimic: un bărbat, o femeie și un copil.

În imediata apropiere a feții, la căpătîiul patului, femeia e ușor îndoită înainte, și cercetează cu atenție trăsăturile crispate ale celui care doarme, ascultîndu-i respirația greoaie. Mai la o parte, lingă masă, se află puștiul, îmbrăcat tot cu pelerina lui neagră și bereta pe cap. La piciorul patului, al treilea personaj nu e invalidul cu cîrje de lemn ci un bărbat mai în vîrstă cu craniul dezgolit de o frunte înaltă îmbrăcat într-o scurtă căptușită cu blană, pantofi de lac ocrotiți de niște ghetre mici. A păstrat mînușile din piele fină, cenușie; cea din mîna stîngă e deformată în dreptul inelarului din pricina monturii de la inel. Umbrela cu mîner de fildeș și husă de mătase a rămas probabil în vestibul, sprijinită oblic de cuier.

Soldatul e culcat pe spate, complet îmbrăcat, cu moletiere și bocanci. Brațele i se odihnesc de-a lungul trupului. Mantaua e deschiată; dedesubt, tunica de la uniformă e pătată de sînge în partea stîngă, aproape de talie.

Nu, în realitate, la ieșirea din cafenea, scena e ocupată de un alt rănit. Soldatul abia a închis ușa, cînd vede apropiindu-se de el un tînăr camarad, recrut din anul precedent, pe care l-a întîlnit în mai multe rînduri în timpul retragerii, și chiar azi dimineață la spital; acesta se pregătește să intre și el în cafenea. Timp de o secundă, soldatul își închipuie că-l are în față pe viteazul combatant anunțat, acela căruia plutonierul îi lăuda mai adineaori purtarea. Își dă repede seama de imposibilitatea unei asemenea coincidențe: tînărul era într-adevăr la Reichenfels în momentul atacului inamic, însă în regimentul din care făcea și el parte, după cum dovedesc romburile verzi de la uniformă; ori această unitate nu număra nici măcar un singur erou, așa cum lăsase destul de clar să se înțeleagă plutonierul. Cînd soldatul întîlnește privirea camaradului, îi face un simplu semn cu capul, iar acesta se oprește să-i vorbească:

— Prietenului dumitale, spune el, pe care te-au dus să-l vezi azi dimineață la chirurgie nu-i merge prea bine. Și de mai multe ori a cerut să vii.

— Bine, spune soldatul, am să mă întorc.

— Atunci cît mai repede.

Tînărul a și pus mîna pe clanța de aramă, cînd se întoarce ca să adauge:

— Spune că are ceva să-ți înmîneze. După ce se gîndește puțin: Asta din cauza delirului probabil.

— Mă duc să văd, spune soldatul.

Pornește la drum imediat cu pasul vioi, luînd drumul cel mai scurt. Peisajul pe care-l străbate nu mai e acela al marelui oraș simetric și monoton, cu străzile sale aliniate și tăiate în unghiuri drepte. Și încă nu e zăpadă. Ba chiar timpul e mai degrabă blînd pentru anotimpul acesta. Casele sînt scunde, într-un stil demodat, ușor baroc, supraîncărcat de ornamente în volute, cornișe în basorelief, coloane cu capitale cizelate care încadrează ușile, balcoane cu console sculptate, parapete de fier, pîntecoase și complicate. Ansamblul se armonizează destul de bine cu lampadarul din colțul străzii, vechi felinare cu gaz transformate, construite dintr-o coloană de fontă mai largă la bază și avînd deasupra la trei metri de sol, o alcătuire în formă de liră cu coarcele răsucite, de care e suspendat globul cu un bec mare înăuntru. Coloana nu e peste tot la fel, ci dimpotrivă încinsă de mai multe inele, de diverse forme și mărimi, punînd în evidență la diferite înălțimi schimbările de calibru, îngroșările, îngustările, proeminențele în formă de bilă sau de fus; inelele sînt numeroase mai ales spre vîrfurile conului care constituie baza sistemului; în jurul acestui con, șerpuiește o ghirlandă de iederă stilizată, mulată în metal, care se repetă, identic, pe fiecare felinar.

Spitalul însă nu e decît o clădire militară, o construcție clasică, în fundul unei vaste curți goale, acoperită de pietriș, despărțită de bulevard și de arborii desfrunziți

de acolo printr-un grilaj de fier foarte înalt, cu amîndouă batantele porții deschise. De fiecare parte, gheretele șantierelor sînt goale. În mijlocul imensei curți se află un singur om, un gradat, cu tunică, centiron și chipiu pe cap; s-a oprit, pare că se gîndește; neagră, umbra i se conturează la picioare, pe pietrișul alb.

Cît privește sala unde se află rînitul, aceasta nu-i decît o cameră obișnuită cu paturi metalice date cu lac alb — un decor neutru de asemenea, în afară de cutia înfășurată în hîrtie cafeenie pusă pe scîndura pentru efecte.

Așadar, cu această cutie în brațe, soldatul merge pe străzile înzăpezite, de-a lungul înaltelor fațade plate, căutînd locul întîlnirii, ezitînd între mai multe răscuri asemănătoare, socotind că pentru a determina exact locul, în orașul ăsta mare și prea geometric, felul în care i-a fost descris e cu totul insuficient. Și, pînă la urmă, împingînd ușa rămasă întredeschisă, pătrunde din nou într-o clădire ce pare nelocuită. Coridorul, vopsit în cafeniu pînă la jumătatea pereților pare la fel de pustiu ca și străzile: uși fără ștergătorul de rogojină, fără carte de vizită prinsă în pioaneze, fără toate acele obiecte mărunte lăsate ici și colo pentru cîteva minute și care în general trădează viața unei case, și cu pereții pe de-a-ntregul goi, excepție făcînd totuși afișul cu apărarea pasivă impus prin lege.

Și apoi ușa laterală care se deschide într-un vestibul îngust, unde se află, reze-mată de un cuier oarecare, umbrela aceea în teacă de mătase neagră.

O altă ieșire însă îți îngăduie să părăsești imobilul fără să fii văzut de cel care te pîndește la intrare; dă în strada transversală, la capătul unui al doilea coridor, perpendicular pe primul, în stînga scării cu care acesta se termină. De altfel strada e aidoma cu cea dinainte; iar puștiul se află acolo, la postul său, lîngă felinar, aștep-tîndu-l pe soldat, ca să-l conducă pînă la birourile militare care de bine de rău servesc și de cazarmă și de infirmerie.

În orice caz cu intenția asta au pornit-o la drum. Dar răscurile se înmulțesc și bruscele schimbări de direcție și întoarcerile îndărăt. Și nesfîrșitul marș prin noapte continuă. Copilul merge din ce în ce mai repede, așa că soldatul curînd nu-l mai poate urma și rămîne singur, fără altă posibilitate decît să ceară undeva adăpost să doarmă peste noapte. N-are de ales și trebuie să se mulțumească cu prima ușă deschisă pe care o întîlnește în cale. E tot apartamentul tinerei femei cu șorț cenușiu, păr negru, ochii pali și vocea gravă. Nu și-a dat seama încă de la început că în camera aceea unde i s-a dat să bea și să mănînce pîine, acolo sub fotografia înrămată a soțului în ținută de campanie care împodobește peretele de deasupra scrinului se afla și un divan în afară de masa dreptunghiulară acoperită cu o mușama în carouri.

În partea de sus a peretelui din fața patului, cam în colțul tavanului, se află o mică linie neagră, sinuoasă, lungă de vreo doisprezece centimetri sau ceva mai mult, poate o fisură în tencuiala de ipsos, poate un fir de păianjen plin de praf, poate un simplu cursur al grundului alb, scos în evidență de lumina crudă a becului care atîrnă de capătul firului gol, și se leagănă la capătul acestui fir, într-o mișcare lentă, de pendul. În același ritm dar în sens invers, umbra insului cu galoanele descusute și cu pantaloni de civil (oare-i acela pe care invalidul îl numea locotenentul?) umbra fixată pe sol oscilează în dreapta și în stînga, lîngă ușa închisă, de o parte și de alta a trupului nemișcat.

Acest fals locotenent (totuși însemnele care lipseau de pe tunică erau cele de caporal, urma lor rămînea net vizibilă pe stofa cafenie), omul ăsta care-i aduna pe răzleți, rîniți sau bolnavi, se aplecase probabil mai înainte pe terasa de la primul etaj, aceea care se deschide exact deasupra ușii, ca să încerce să vadă, în semi-întuneric, pe cel care voia să intre. Ceea ce totuși nu e deajuns pentru a rezolva problema principală: cum de a știut că se afla cineva la intrare? Să fi ciocănit puștiul, cînd a sosit, în ușa închisă? Așa că soldatul, după ce și-a ajuns în sfîrșit din urmă călăuza, cu o întîrziere conside-

rabilă de vreme ce nu se mai ținea decît de urmele sale, nu se îndoise că a și fost anunțat. Și în timp ce, cocoțat pe treapta cea îngustă, încerca zadarnic să desci-freze inscripția gravată pe plăcuța lustruită, peste care își tot trecea virful degetelor, trei metri mai sus, gazda cerceta cu de-amănuntul o bucată din manta care ieșea în afara cadrului ușii: un umăr, o mîneacă pătată, îndoită peste un pachet de forma și dimensiunile unei cutii de pantofi.

Nici o fereastră totuși nu era luminată, iar soldatul crezuse că și casa asta ca și celelalte e fără nici un locatar. După ce a împins ușa, și-a dat imediat seama că se înșelase: acolo încă mai locuiau locatari numeroși (ca și peste tot de altfel, fără îndoială) și se iveau unul după altul din toate părțile, o femeie tînără stînd ghemuită în fundul coridorului, în colțul scării, undeva pe stînga, o altă femeie deschizînd pe neașteptate ușa, în sfîrșit, o a treia, pe dreapta, dîndu-i drumul, după oarecare șovăială, în vestibulul care duce și de astă dată spre încăperea pătrată unde soldatul se află culcat acum.

Stă întins pe spate. Are ochii închiși. Pleoapele sînt cenușii ca și fruntea și tîmplele, dar amîndoi pomeții sînt marcați de un roșu puternic. Pe obrajii scobiți, în jurul gurii întredeschise și pe bărbie, barba, foarte neagră, e mare de cel puțin patru sau cinci zile. Pătura, trasă pînă sub bărbie, se ridică din cînd în cînd din cauza respirației nițel cam șuierătoare. O mîină roșiatică și pătată de negru la încheieturile degetelor iese printr-o parte și spînzură pe marginea patului. În cameră nu se mai află nici bărbatul cu umbrelă, nici puștiul. Nu mai e decît femeia, așezată la masă, dar cam într-o parte, în așa fel încît să stea cu fața întoarsă către soldat. Tricotează ceva din lînă neagră; dar lucrul e abia la început, ghemul mare e alături, pe mușamaua în carouri albe și roșii, cu marginile atîrnînd în jurul mesei, făcînd pe la colțuri cute țepene în formă de cornete întoarse.

Restul camerei nu e chiar așa cum își aduce aminte soldatul; fără a mai pune la socoteală divanul, pe care abia dacă îl remarcase în timpul primei vizite, mai e de semnalat măcar încă un lucru important: o fereastră înaltă, mascată cu totul acum de perdele mari și roșii care cad din tavan pînă la podea. Divanul, deși e lat, a putut lesne trece neobservat pentru că e așezat în colțul ascuns privirii celui care trece pragul chiar de batanta ușii; și apoi soldatul stătea cu spatele la el în timp ce bea și minca așezat la masă; și în plus dădea prea puțină atenție mobilelor, așa cum era cu simțurile tocite de oboseală, de foame și de frigul de afară. Cu toate acestea e mirat că privirea nu i-a fost atrasă de ceea ce atunci, ca și acum, se găsesc drept în fața sa: fereastra sau, în orice caz, perdelele roșii făcute dintr-o stofă subțire și strălucitoare care seamănă cu satenul.

Perdelele probabil că nu erau trase; căci, așa cum sînt astăzi, lăsate în plină lumină, e cu neputință să nu-l fi izbit culoarea lor. Fără îndoială, chiar și fereastra era vizibilă, acolo, între cele două fișii roșii verticale, foarte înguste, puțin luminate, și astfel mult mai discrete. Dar, dacă se făcea ziuă, unde dădea fereastra? Era oare priveliștea unei străzi care se decupa în pătrate pe sticla geamurilor? Dată fiind monotonia cartierului, spectacolul n-ar fi fost prin nimic remarcabil. Sau era vorba de altceva: o curte, atît de strîmtă, poate atît de întunecată la nivelul parterului, de unde nu venea nici un fel de lumină și care nu atrăgea prin nimic interesul, mai ales dacă plasele dese te împiedicau să deslușești elementele exterioare.

În ciuda acestor raționamente, soldatul rămîne la fel de tulburat de lacuna din memoria sa. Se întreabă dacă a fost cu puțință să-i scape și altceva din cele care-l înconjoară, și dacă și acum continuă să-i scape. I se pare foarte urgent să facă pe loc un inventar precis al camerei. Acolo e căminul din care încă nu a reținut aproape nimic: un cămin oarecare, din marmură neagră, avînd deasupra o oglindă mare dreptunghi-

lară; ușița de fier, ridicată, lasă să se vadă un morman de cenușă, dar nici un fel de grătar; pe polița de deasupra se află un obiect destul de lung, nu prea înalt — doar un centimetru sau doi în partea lui cea mai ridicată — ce nu poate fi identificat din locul unde stă, nefiind, atât cât trebuie, plasat la marginea marmorei (și poate e chiar mai lat decât pare); în oglindă se reflectă perdelele roșii, satinat, în ale căror cute strălucesc reflexe verticale... Soldatul are impresia că toate astea nu înseamnă nimic, în camera ar trebui să se observe și alte amănunte, mult mai importante decât toate cele dinainte, mai ales un amănunt, de care și-a dat vag seama când a intrat aici, altădată, în ziua vinului roșu și a felinei de pâine... Nu-și mai amintește ce era. Vrea să se întoarcă să privească mai atent spre scrin. Dar nu izbutește să se miște, decât foarte puțin, un soi de torpoare îi paralizază întreg corpul. Doar antebrățele și miinile se mișcă ceva mai lesne.

— Ai nevoie de ceva? întreabă vocea gravă a tinerei femei.

E în aceeași poziție, oprită în mijlocul lucrului, cu tricoul dinaintea pieptului, degetele la fel așezate — un arătător ridicat, celălalt îndoit — ca și cum mai avea să facă un ochi, fața tot aplecată pentru a supraveghea execuția, ochii însă înălțați spre capul patului. Are o figură îngrijorată cu trăsături severe, crispate mereu, din pricina atenției cu care lucrează, sau din pricina neliniștii, în legătură cu rănitul ăsta, picat ca din senin, sau poate din altă pricină, necunoscută de acesta din urmă.

— Nu, spune el, n-am nevoie de nimic.

Vorbește rar, că e și el surprins, cuvintele detașându-se nefiresc unele de altele, fără ca s-o facă voit.

— Ți-e rău?

— Nu, spune el. Nu pot... să-mi mișc... corpul.

— Nu trebuie să te miști. Dacă ai nevoie de ceva, cere-mi mie. Asta e de la injecția pe care ți-a făcut-o doctorul. O să încerce să treacă și astă seară, să-ți mai facă una. A reînceput să tricoteze, ochii din nou aplecați asupra lucrului. Dacă poate, mai spune ea. Nu mai ești sigur de nimic, acum.

Probabil că și injecția îi face soldatului greața aceea pe care o simte la trezire. Îi e sete; dar n-are chef să se scoale pentru a merge să bea de la robinet, la spălatoarele aflate în capătul coridorului. Mai degrabă îl va aștepta pe infirmierul cu scurta de pînză și cizme de vinător să se întoarcă. Nu, nu-i asta: aici, e femeia cu voce adîncă și se îngrijește de el. Abia în momentul acesta îl cuprinde mirarea că se află iarăși în odaia care ține de o scenă foarte anterioară. Își amintește perfect de motocicletă, de coridorul întunecat unde s-a lungit, la adăpost, lîngă ușă. Pe urmă... nu mai știe ce vine după aceea: nici spitalul desigur, nici cafeneaua plină de lume, nici marșul îndelungat pe străzile pustii, de acum înainte imposibil în starea în care se află. Întreabă:

— Rana e gravă?

Femeia continuă să tricoteze ca și cum n-ar fi auzit nimic. El repetă:

— Ce e cu rana?

În același timp își dă seama că nu vorbește destul de tare, că vorbele-i rămîn pe buze. Totuși a doua oară femeia a ridicat capul. Își pune lucrul pe masă, alături de ghemul mare și negru și rămîne nemișcată, să-l privească în tăcere, cu atenție, sau cu neliniște, sau cu frică. În sfîrșit se hotărăște să întrebe:

— Ai spus ceva?

El repetă încă odată întrebarea. De astă dată, din gură ies sunete slabe dar desluite, de parcă vocea aceea cu intonații prea joase l-ar face să-și recapete graiul; dacă nu cumva femeia ghicise cuvintele citindu-i-le pe buze.

— Nu, spune ea, nu-i nimic grav. În curînd o să se termine totul.

— Să mă scol...

— Nu, nu astăzi. Nici mâine. Puțin mai târziu.

Dar el n-are timp de pierdut. Astă seară se va scula.

— Cutia, spune el . . . Unde e?

Pentru a se face înțeles trebuie să ia fraza de la capăt: «Cutia . . . pe care o aveam cu mine?». Un suris fugitiv îi trece pe fața întinsă:

— Nu-ți face griji, e aici. A adus-o puștiul. Nu trebuie să vorbești atîta. Îți face rău.

— Nu, spune soldatul, asta nu-mi face . . . prea rău.

N-a mai reluat tricotatul; stă și se uită la el, cu amîndouă mîinile așezate pe genunchi. Seamănă cu o statuie. Fața ei cu trăsături ferme și regulate amintește de chipul femeii care l-a servit cu vin, într-o zi, odată, mai de mult. Face un efort ca să spună:

— Mi-e sete.

Probabil că nici măcar n-a mișcat buzele, fiindcă ea nu se scoală, nici nu răspunde, nici nu face un gest cît de mic. De altfel ochii de culoare deschisă nu erau pe semne opriți asupra lui, ci asupra altor băutori aflați mai încolo, la alte mese, spre fundul sălii, și ea continuă să-și rotească încet privirea, după ce l-a depășit pe soldat și pe cei doi camarazi ai săi, trecînd acum pe deasupra celorlalte mese înșirate de-a lungul peretelui unde sînt prinse cu patru pioaneze micile afșe albe al căror text tipărit foarte mărunț încă mai reține un grup compact de cititori, apoi spre geamul vitrinei cu perdeluța plisată care o maschează pînă la nivelul feții și cele trei bile emailate, în basorelief pe partea dinafară, și apoi zăpada care cade cu fulgi lenți, grii și deși, o cădere uniformă și verticală.

Și stratul cel nou puțin cîte puțin așternut astfel peste urmele din timpul zilei, rotunjind unghiurile, acoperind scobiturile, nivelînd suprafețele, a făcut la iuteală să se șteargă cărările gălbui lăsate de trecători de-a lungul caselor, urmele izolate ale puștiului, cele două brazde paralele pe care motocicletă cu ataș le-a scobit în mijlocul drumului.

Dar mai întîi trebuie să se convingă că zăpada cade și acum. Soldatul își propune s-o întrebe pe tînăra femeie. Știe ea oare de acolo din camera aceea, fără fereastră? Va trebui să iasă, să meargă afară, să pășească prin ușa rămasă întredeschisă, să treacă din nou prin vestibulul unde a rămas umbrela cea neagră, și prin șirul lung de coridoare, de scări înguste și iar de coridoare cotînd în unghiuri drepte și întretîindu-se, unde riscă foarte ușor să se rătăcească înainte de-a ajunge în stradă.

Îi trebuie în orice caz mult timp ca să se întoarcă, și acum iată-l pe copil în locul ei, așezat cam pieziș la masă. Poartă un tricou cu guler pe gît, pantaloni scurți, șosete de lînă și pîslari. Își ține bustul drept, fără să se rezeme de spătarul scaunului. Brațele amîndouă îi sînt țepene, de-o parte și de alta, mîinile încheștate pe rezemătoarele laterale cu împletitură de paie; picioarele cu genunchii goi se leagănă între picioarele din față ale scaunului, executînd în cele două planuri paralele pendulații egale, dar în contratimp. Cînd observă că soldatul îl privește, se oprește îndată; și, parcă ar fi așteptat cu nerăbdare momentul acesta, ca să lămurească o chestiune ce-l preocupă, întrebă cu vocea lui plină de seriozitate care nu e a unui copil:

— De ce ești aici?

— Nu știu, spune soldatul. Puștiul probabil n-a auzit răspunsul căci mai pune odată întrebarea:

— De ce nu te-ai dus la cazarmă?

Soldatul nu-și mai amintește dacă a întreat-o sau nu pe tînăra femeie ceva în legătură cu asta. Evident, nu puștiul l-a transportat pînă aici, și nici invalidul. Mai trebuie să întrebe și dacă a luat cineva cutia învelită în hîrtie cafenie; sfoara nu mai ținea, și pachetul probabil s-a desfăcut.

— Ai să mori aici? spune copilul.

Soldatul nu cunoaște nici măcar răspunsul la întrebarea asta. E de altfel mirat că i se pune. O să încerce să obțină explicații; dar nici n-a ajuns să-și formuleze neliniștile că puștiul a și făcut stînga-mprejur și se îndepărtează în goană de-a lungul străzii rectilinii, fără ca măcar să-și mai găsească timp pentru piruetele în jurul felinarelor de fontă pe care le depășește unul după altul, fără să se oprească. Cîrînd nu mai rămîn pe suprafața netedă a zăpezii proaspete decît urmele sale al căror contur e ușor de recunoscut, deși deformat din pricina goanei, apoi din ce în ce mai neclare pe măsură ce fuga se întetește, ajungînd pînă la sfîrșit îndoelnice, cu neputință de deosebit printre direle celelalte.

Tîna femeie nici nu s-a clintit de pe scaunul ei; răspunde fără să se lase prea mult rugată, pentru că rănitul stă liniștit. Copilul e cel care a venit să-i spună că soldatul zăcea fără cunoștință, la intrarea unei case, la cîteva străzi de ei, închircit, fără grai, fără auz, fără să se miște, ca un mort. Ea s-a hotărît imediat să se ducă. Un bărbat se afla deja lîngă cadavru, un civil care trecea din întîmplare în momentul acela, spunea el, dar care de fapt părea că a asistat de departe la toată scena, ascuns în cadrul unei alte uși. Fără nici o dificultate, ea i-a dat semnalmente: un bărbat de-o vîrstă oarecare, cu părul cărunț și foarte rar, îmbrăcat confortabil cu mînuși, ghetre și o umbrelă cu măciulie de fildeș. Aceasta era pusă pe jos, de-a latul pragului, ușa era larg deschisă. Omul stătea în genunchi lîngă rănit, căruia îi ridica mîna inertă, așezîndu-și degetele pe încheietură ca să-i simtă pulsul; era mai mult sau mai puțin medic deși nu-și exercita meseria. Tot el a dat ajutor să se transporte corpul pînă aici.

În ce privește cutia de pantofi, tîna femeie nu-i remarcase poziția exactă, nici chiar prezența; probabil că se afla nițel mai la o parte, împinsă de doctor pentru a proceda mai comod la sumara examinare. Deși concluziile sale n-au fost cîtuși de puțin precise, după părerea lui era oricum preferabil să fie culcat rănitul într-un loc decent în ciuda riscurilor pe care le prezenta un transport fără targă.

N-au pornit-o însă imediat la drum căci, îndată ce hotărîrea a fost luată, zgomotul de motocicletă a început din nou. Omul s-a grăbit să închidă ușa și au așteptat pe întinerire să treacă primejdia. Motocicleta s-a dus și a venit, de mai multe ori, brăzdînd cu mică viteză străzile învecinate, apropiindu-se, depărtîndu-se, iar apropiindu-se, dar intensitatea maximă a zgomotului scădea la fiecare trecere, mașina continuîndu-și cercetările pe alte străzi din ce în ce mai îndepărtate. Cînd zgomotul n-a mai fost decît un zumzet greu de localizat, pe care trebuia chiar să-l pîndești ca să fii sigur că-l auzi, omul a deschis iarăși ușa.

Prin împrejurimi totul era liniștit. De acum înainte nimeni nu mai risca să iasă pe stradă. Prin văzduhul nemișcat cădea ici colo cîte un fulg de zăpadă. Ei doi, singuri, au ridicat de jos corpul, omul ținîndu-l de coapse iar femeia pe după umeri, de subsuori. Abia atunci a văzut ea sîngele care păta pe o suprafață întinsă mantaua în dreptul coapselor; doctorul a liniștit-o însă, afirmînd că asta nu însemna nimic în ce privește gravitatea rănii, și a coborît cu grijă treapta de la prag, purtînd cu îndemînare partea sa de greutate, urmat de tîna femeie care era mai încurcată și căuta să-l mențină pe soldat în poziția pe care o considera cea mai puțin defavorabilă, și nu prea izbutea să manevreze acest trup atît de greu, îl apuca mereu altfel, în așa fel încît nu reușea decît să-l scuture și mai tare. Puștiul, la trei pași în față, ținea într-o mînă umbrela cu husă de mătase neagră și în cealaltă cutia de pantofi.

Pe urmă, doctorul urma să-l ia pe rănit la el acasă pentru a-i da primele îngrijiri, așteptînd ca un spital să-l poată primi (ceea ce putea să se întîrzie nițel, în dezorganizarea asta generală). Dar în apropiere de locuința tinerei femei, care din fericire era foarte aproape, au auzit din nou zgomote de motor, mai surde dar și mai puternice. De astă dată nu mai erau simple motociclete, ci mașini mari sau poate camioane. Omul a fost silit așadar să mai aștepte răbdător cîțva timp pînă să îndrăze-

nească să iasă. Și au rămas toți trei în camera unde îl pusese ră pe soldat, și acum neîn-suflețit, pe patul-divan. Nemișcați, în picioare, îl priveau fără să spună nimic, femeia la capătii, ușor aplecată în față deasupra chipului, bărbatul la piciorul patului, cu mânuși din piele cenușie pe miini și palton de blană, puștiul lângă masă, îmbrăcat cu pelerină și beretă pe cap.

Soldatul a rămas și el îmbrăcat pe de-a-ntregul : manta, moletiere și bocanci. E culcat pe spate, cu ochii închiși. Probabil că-i mort dacă ceilalți îl lasă așa. Totuși scena următoare îl arată în pat, cu părurile trase pînă sub bărbie, ascultînd pe jumătate o poveste încurcată pe care i-o spune aceeași femeie tînăra cu ochi limpezi, un fel de neînțelegere iscată între binevoitorul doctor cu mânuși cenușii și un al doilea personaj pe care nu-l desemnează precis dar trebuie să fie invalidul. Acesta s-ar fi întors acasă — mult mai tîrziu, după prima injecție — și ar fi vrut să facă ceva la care ceilalți doi se opuneau, mai ales doctorul. Deși fondul neînțelegerii lor nu e ușor de descursat, violența scenei e indicată destul de precis prin purtarea antagoniștilor care se dedau și unul și celălalt la o gesticulație ostentativă, iau atitudini teatrale și o mimică exagerată. Invalidul, sprijinit cu o mîna de masă, pînă la urmă, îl amenință pe celălalt cu cîrja ; medicul ridică brațele spre cer cu degetele resfirate ca un inspirat care predică o nouă religie, sau ca un șef de stat care răspunde la aclamațiile mulțimii. Femeia, speriată, face un pas mare în lături, ca să se depărteze de centrul certei, dar, fără să aducă și piciorul rămas în urmă, își răsucește doar bustul, pentru a urmări ultimele peripeții care amenință să devină dramatice, ascunzîndu-și cu toate acestea ochii în dosul mîinilor așezate ca un ecran dinaintea feței. Puștiul stă pe jos, lângă un scaun răsturnat ; are amîndouă picioarele lungite pe sol, unde formează un V foarte deschis ; ține cu brațele aduse la piept cutia învelită în hîrtie cafenie. Urmează apoi cîteva scene și mai neclare — probabil chiar și mai false — violente, deși cel mai adesea mute. Ele se desfășoară în locuri mai puțin precise, mai puțin determinate și mai neutre ; între acestea, o scară revine în mai multe rînduri, cineva coboară cu mare iuțeală, ținîndu-se de balustradă, sărind unele trepte, aproape zburînd în spirală de la un palier la altul, în timp ce soldatul e silit, pentru a nu fi răsturnat, să se strecoare într-o firidă. Pe urmă coboară și el, dar mai domol, și, la capătul coridorului lung, ajunge din nou în strada înzăpezită ; iar la capătul străzii regăsește cafeneaua plină de lume. Toate personajele sînt la locul lor : patronul în spatele barului, medicul cu palton îmblănit în grupul de tîrgoveți care stau în față, dar așezat puțin mai la o parte de ceilalți și fără să se amestece în conversație, copilul pe jos, rezemat de o bancă încărcată de băuturi, lângă un scaun răsturnat, ținînd și acum cutia strîns în brațe, și tînăra femeie în rochie plisată, cu păr întunecat, majestuoasă, înălțînd tava cu o singură sticlă deasupra, în sfîrșit soldatul, așezat la masa cea mai mică, între cei doi camarazi ai săi, simpli infanteriști ca și el, îmbrăcați ca și el cu o manta încheiată pînă la guler și cu chipuri, obosiți ca și el, stînd ca și el țepeni pe scaune și fără să scoată o vorbă. Toți trei au chipurile aidoma ; singura deosebire între ei este că unul se arată din profil, din stînga, al doilea din față, al treilea din profil, din dreapta ; și brațele le țin îndoite, în același fel, pe masă, unde mușamaua cu pătrățele face, la colțuri, cute rigide în formă de con.

Oare spre grupul lor se întoarce slujnica, oferindu-și profilul de statuie antică, spre dreapta, iar corpul deja avîntat în alt sens, în direcția bărbatului cu costum de orășan, aflat ceva mai îndărăt față de grupul său, și văzut tot din profil și din aceeași parte cu trăsăturile mobile ca și ale sale, ca și ale lor ? Mai e un personaj a cărui figură a rămas impasibilă, în mijlocul contorsiunilor întregii adunări ; e vorba de copil, care stă pe jos, în prim plan, pe podeaua cu dungi la fel cu ale podelei din cameră, continuînd-o, ca să spunem așa, pe aceasta, separată doar de fișia verticală de hîrtie vîrstată și pe urmă, mai jos, de cele trei sertare ale scrinului.

Podeaua dungată se prelungește dincolo, fără o altă întrerupere, pînă la perdelele grele și roșii, în susul cărora umbra filiformă a muștei continuă să se învîrtă încet pe tavanul alb, trecînd acum prin apropierea fisurii care strică uniformitatea suprafeței, aproape de colțul peretelui, cel din dreapta, chiar sub privirea omului culcat pe divan, cu ceafa înălțată pe traversin.

Ar trebui să se ridice să vadă mai de aproape și mai exact în ce constă defectul: e oare o crăpătură, un fir de păianjen sau cu totul altceva? Fără îndoială ar fi fost nevoie să se urce pe un scaun sau cînar pe un taburet.

Dar, după ce s-ar scula în picioare, alte gînduri l-ar abate de la intenția aceasta: soldatul trebuia să găsească mai întîi cutia de pantofi, pusă bine desigur într-o altă încăpere, ca să se poată duce s-o predea destinatarului. Fiindcă deocamdată nu poate fi vorba de așa ceva, soldatul n-are altceva de făcut decît să rămînă nemișcat, întins pe spate, cu capul nițel ridicat cu ajutorul traversinului, și privind drept înaintea sa.

Își simte totuși mintea mai clară, mai puțin adormită, cu toată greața care persistă și amorteala progresivă a corpului întreg, agravată după a doua injecție. I se pare că tînașa femeie care se apleacă asupra lui să-i dea de băut, îl privește de asemenea cu mai multă neliniește.

Îi vorbește din nou despre invalid, față de care pare să aibă un fel de ranchiună sau chiar de ură. În spusele sale, a revenit de mai multe ori asupra omului acesta cu care își împarte locuința, în legătură cu alte lucruri și întotdeauna cu o reținere dar și cu nevoia de a da explicații, de parcă i-ar fi fost rușine de această prezență pe care ar căuta s-o justifice și în același timp s-o nimicească și s-o uite. De altfel tînașa femeie nu precizează niciodată ce legături de rudenie îi unește. Printre altele, a trebuit să se lupte să-l împiedice pe bărbat să deschidă cutia de pantofi: el pretindea că trebuie neapărat să știe ce e înăuntru. Ba ea chiar s-a întrebat ce ar trebui să facă . . .

— Nimic, spune soldatul, am eu grijă îndată ce mă pun pe picioare.

— Bine, spune ea, dar dacă e ceva important și dumneata ești silit să rămîi mult timp . . .

Ea pare cuprinsă de o adevărată spaimă, pentru care soldatul se simte el vinovat, și ar vrea s-o aline.

— Nu, spune el, nu-i așa de important.

— Dar ce trebuia să faci cu ea.

— Nu știu.

— Căutai pe cineva, căruia trebuia să i-o dai?

— Nu neapărat; lui sau altuia pe care mi l-ar fi indicat.

— Pentru el, era ceva important?

— Se poate, nu sînt sigur.

— Dar ce e înăuntru?

A rostit ultima frază cu atîta vehemență încît se simte obligat s-o lămurească, în măsura posibilităților, deși conversația îl obosește, deși pe el nu îl interesează de loc, deși îi e teamă să n-o dezamăgească insignifianța răspunsului.

— Nu-i cine știe ce, cred, nu m-am uitat, desigur niște scrisori, hîrtii, obiecte personale.

— Era a unui prieten?

— Nu, un camarad, abia îl cunoscusem.

— A murit?

— Da, la spital, a fost rănit la burtă.

— Și pentru el, era ceva important?

— Probabil. M-a chemat, eu am întârziat câteva minute. Mi-au predat cutia din partea lui. Pe urmă l-a chemat cineva la telefon, am răspuns eu. Tatăl lui, cred, nu sînt chiar sigur. N-aveau același nume. Vroiam să știu ce trebuia să fac cu cutia.

— Și el ți-a dat întîlnire?

Da; omul de la telefon, a fixat întîlnirea aici, în propriul său oraș, unde soldatul putea încerca să ajungă, de acum încolo fiecare făcea cum îl tăia capul în armata aceasta cuprinsă de panică. Trebuia să se întîlnească nu la bărbatul acela acasă, din pricina familiei sau așa ceva, ci pe stradă, fiindcă toate cafenelele închideau una după alta. Soldatul a găsit un camion militar care transporta uniforme vechi și mergea într-acolo. A fost totuși nevoie să facă o parte din drum pe jos.

Nu cunoștea orașul. Probabil n-a nimerit locul. Era undeva la încrucișarea a două străzi perpendiculare, lîngă un felinar de gaz. Auzise prost sau nu ținuse minte numele străzilor. N-a vrut să ia în seamă indicațiile topografice, urmînd de capul său itinerariul indicat. Cînd a crezut că a ajuns, a așteptat. Răscrucea semăna cu cea din descriere dar numele nu corespundea acelei vagi consonanțe pe care o mai păstra în minte. A așteptat mult timp. N-a văzut pe nimeni.

Era în orice caz ziua stabilită. Cît privește ora, nu avea ceas. Poate a ajuns prea tîrziu. A căutat prin împrejurimi. A așteptat și la o altă răspîntie, identică. A rătăcit prin tot cartierul. De mai multe ori s-a întors la locul inițial, dacă măcar era în stare să-l recunoască, și în ziua aceea și în zilele următoare. Oricum era prea tîrziu.

— Numai câteva minute. Murise fără să se observe. Rămăsesem într-o cafenea cu niște sublocotenenți necunoscuți. Nu știam. Mi-au spus că așteaptă pe un altul, un prieten, un recrut. Era la Reichenfels.

— Cine era la Reichenfels? Întrebă femeia.

Se apleacă și mai mult spre pat. Vocea ei gravă umple camera toată, în timp ce insistă.

— Cine? Din care regiment?

— Nu știu. Un altul. Mai erau acolo medicul cu inel cenușiu, stătea rezemat de teighea. Și femeia aceea a invalidului care servea vin.

— Dar despre ce vorbești dumneata?

Fața ei e foarte aproape de a lui. Ochiul decolorați îi sînt încercănați și par și mai mari din cauza pleoapelor holbate.

— Trebuie să căutăm cutia, spune el. A rămas probabil la cazarmă. Am uitat-o, acolo, pe pat, în spatele traversinului...

— Potolește-te. Odihnește-te. Nu mai încerca să vorbești.

Ea întinde mîna spre el să tragă mai sus pătura. Palma și partea dinăuntru a degetelor au niște dire negre, parcă de vopsea sau de păcură, care n-au ieșit la spălat.

— Dumneata cine ești? spune soldatul. Cum să te chem? Cu ce nume?...

Dar ea nu pare să-l audă. Așează așternutul și perna, îndreaptă cuvertura.

— Mîna dumitale... mai spune soldatul. De astă dată nu mai poate continua.

— Potolește-te, spune ea. Nu-i nimic. Cînd te-am adus. Mantaua era pătată la mîneacă.

Se clatină la fiecare pas, pe pămîntul moale, tăiat de șleauri și de brazde transversale, în întunericul care ici și colo pălește de scurte lumini. Și-au părăsit amîndoi ranița. Rănitul și-a lăsat și pușca. El însă a păstrat-o pe sa, căreia tocmai i se rupsesse cureaua și era obligat s-o țină cu mîna, orizontal, chiar de mijloc. Puștiul, la trei pași în față, duce umbrela în același fel. Rănitul e din ce în ce mai greu și se agată de gîtul soldatului, făcîndu-i mersul și mai anevoios. Acum nu se mai poate mișca de loc: nici brațele și nici măcar capul. Nu poate decît să privească drept înaintea sa piciorul mesei, de pe care s-a luat mușamaua, piciorul mesei vizibil acum pînă sus: acesta

se termină printr-un fel de bilă peste care e așezat un cub, pătrat în secțiune orizontală, dar ceva mai înalt; fața verticală îi e ornamentată cu un desen, sculptat adânc în lemn, înăuntrul unui cadru dreptunghiular care urmează chiar conturul laturei, un fel de floare stilizată, cu tulpina dreaptă, avînd spre vîrf două mici arcuri simetrice, care se bifurcă de-o parte și de alta, ca un V cu brațele îndoite în jos, nițel mai scurte decît partea terminală a tijei care formează axul, pornind din același punct, și... , ochii nu mai pot rămîne atîta vreme aplecați, privirea e silită să urce de-a lungul perdelelor roșii, pentru a regăsi îndată tavanul și fisura subțire ca un fir de păr, ușor sinuoasă, a cărei formă are de asemenea ceva precis și totodată complicat, așa că ar trebui s-o urmărească cu mare atenție din cotitură în cotitură, acolo unde linia se îndoiește, tremură, șovăie, își schimbă brusc direcția, se poticnește, apoi se continuă, se întoarce nițel în urmă... dar pentru asta ar mai trebui timp, încă puțin timp, cîteva minute, cîteva secunde, și acum e deja prea tîrziu.

La ultima mea vizită, a treia injecție a fost inutilă. Soldatul rănit murise. Străzile sînt pline de trupe înarmate care defilează scandînd cîntece bine ritmate, cu o intonație joasă, mai degrabă nostalgic decît veselă. Alții trec în camioane descoperite, unde stau așezați bărbați înțepeniți cu pușca în poziție verticală, ținută strîns, între genunchi, cu amîndouă mîinile; sînt înșirați pe două rînduri, spate în spate, fiecare rînd întors către o parte a străzii. Pretutindeni circulă patrulile și nimeni n-are voie să iasă după căderea nopții fără permis de liberă trecere. Trebuia totuși făcută a treia injecție și doar un medic adevărat ar fi primit autorizație să se ducă. Din fericire străzile erau rău luminate, în orice caz mult mai rău decît în ultimile zile cînd lumina electrică ardea și ziua în plină amiază. Pentru injecție era însă prea tîrziu. Nu folosea de altfel decît pentru a face muribundului ultimele ore mai puțin groaznice. Nu mai era nimic de făcut.

Corpul a rămas la falsul invalid care va face o declarație în regulă, povestind întreaga istorie așa cum s-a petrecut: un rănit pe care l-au cules de pe stradă și căruia nu-i știau numele pentru că n-avea la el nici un act. Dacă omului îi e teamă să nu-i fie examinat, cu prilejul acesta piciorul și să fie descoperit, ar putea să se ocupe femeia de toate demersurile; iar el va avea grijă să nu se arate cînd vor veni să ia mortul: n-ar fi prima oară cînd se ascunde de vizitatori.

Femeia pare să n-aibă încredere în el. În orice caz, n-a vrut să-l lase să umble la pachetul învelit în hîrtie cafenie pe care el avea totuși mare poftă să-l deschidă. Credea că e vreo armă secretă acolo, sau cel puțin planurile. Cutia e acum în siguranță, — pe marmura neagră, crăpată, a scrinului — închisă, împachetată din nou, legată iarăși cu sfoară. Dar drumul înapoi, pentru a o aduce aici de la ei, n-a fost ușor printre atîtea patrulile. Din fericire drumul nu era prea lung.

Exact înainte de a-și atinge ținta, a răsunat un ordin scurt: «Stai!» strigat de o voce puternică la o anumită distanță în urmă. Cutia însăși nu era prea compromițătoare, după cum se și poate presupune; închipuirile falsului înfirm în privința aceasta erau bineînțeles absurde, dar femeia se temea totuși ca scrisorile de care-i vorbea soldatul să nu conțină informații de interes militar sau politic, de exemplu, fiindcă însuși soldatul arătase în mai multe împrejurări o discreție exagerată în privința lor. Oricum, ar fi fost mai bine să nu le lase pe mîna oricui, cu atît mai mult cu cît pumnalul-baionetă pe care femeia l-a predat deasemenea risca să pară cu totul suspect. Lipsa permisului de liberă trecere ar fi agravat și mai mult situația purtătorului. Vocea puternică, imperioasă, a strigat pentru a doua oară «stai», apoi a treia oară, și îndată a pîrîit o mitralieră, în scurte rafale. Dar trebuie să fi fost prea departe ca să ochească bine și se făcuse întuneric. Poate chiar au tras în aer. După colțul străzii, nu mai era nici un pericol. Ușa imobilului nu rămăsese întredeschisă, firește. Totuși cheia s-a răsucit fără zgomot în broască, țîțînii n-au scîrțîit, ușa s-a închis în tăcere,

La prima vedere, scrisorile nu ascund nici un secret, de nici un fel, nici general, nici personal. Sînt niște scrisori obișnuite, așa cum orice fată de la țară trimite în fiecare săptămînă, logodnicului ei, dîndu-i vești despre gospodărie, sau despre vecini, repetînd cu regularitate aceleași formule convenționale în legătură cu despărțirea și întoarcerea. În plus, cutia mai conține un ceas vechi de aur, fără mare valoare, cu un lanț de aramă; nu-i nici un nume gravat înăuntrul capacului care se închide peste cadran; apoi un inel, o chevalieră de argint sau din aliaj de nichel, cum își fac de obicei muncitorii la uzină, marcată cu literele « H.M. »; în sfîrșit, un pumnal-baionetă, model obișnuit, identic cu acela pe care i l-a încredințat tînăra femeie odată cu pachetul, nevrînd să spună de unde îl are, ci doar că îi e frică să-l mai păstreze la ea, de cînd cu noile ordine în legătură cu predarea armelor, dar pe care nu vroia totuși să-l dea (nu încapă îndoială că falsul invalid a silit-o să se debaraseze de el). Cutia nu e un ambalaj pentru încălțăminte, e o cutie de biscuiți de dimensiuni asemănătoare, dar de tinichea.

Între acestea, cele mai importante sînt plicurile scrisorilor: au drept adresă numele soldatului — Henri Martin — căruia îi erau adresate, și oficiul poștal al acestuia. Pe dos se află numele și adresa fetei care le-a scris. Ei va trebui să-i fie expediat totul, cînd poșta va funcționa iarăși fiindcă de acum înainte nu mai poate fi găsit tatăl care nici măcar nu se cheamă Martin. De altfel, probabil că nu-l voia ca destinatar provizoriu decît din comoditate: chiar dacă știa ce conține cutia, considera geografic mai ușor de ajuns la acesta decît la logodnică. Dacă nu cumva ei îi sînt destinate doar scrisorile, iar pumnalul, ceasul și inelul aparțin de drept tatălui. Se mai poate de asemenea ca nici măcar scrisorile să nu trebuiască să revină celei care le-a expediat; pot fi ușor născocite nenumărate motive în sprijinul acestei teze.

Decît să trimită pachetul prin poștă ar fi fost fără îndoială preferabil să-l aducă și să-l predea personal cu menajamentele obișnuite. Fata putea într-adevăr să nu fi fost încă anunțată de moartea logodnicului. A fost înștiințat doar tatăl, cînd a dat telefon la spital: or, din moment ce nu e tatăl adevărat — sau nu e tatăl legal, sau, cine știe cum, nu e pe de-a-ntregul tatăl — nu e obligat să fie în relații cu fata, și nici măcar să știe de existența ei; așa că n-avea nici un rost să-i scrie după ce poșta intră în normal.

Femeia care l-a îngrijit pe soldatul rănit n-a scos de la el nici o informație în legătură cu camaradul mort mai înainte. A vorbit mult către sfîrșit, dar uitase deja aproape toate lucrurile întîmplate recent; de altfel de cele mai multe ori delira. Femeia e convinsă că era bolnav dinainte de-a fi rănit, că avea febră și se purta uneori ca un somnambul. Fiul ei, un copil de vreo zece ani, cu o figură serioasă, îl întîlnise mai înainte pe stradă, poate chiar în mai multe rînduri, dacă e vorba totuși de fiecare dată de același copil, ceea ce e verosimil în ciuda măruntelor contradicții. Rolul său e foarte important, de vreme ce datorită imprudenței lui s-a declanșat acțiunea ocupanților de pe motocicletă cu ataș, însă numeroasele sale apariții nu sînt toate la fel de hotărîtoare. În schimb, invalidul nu are, practic vorbind, nici un rol. Prezența sa în dimineața aceea la birourile armatei din strada Bouvet, transformate în infirmerie sau centru de recrutare, n-are de ce să surprindă, dată fiind ușurința cu care se putea deplasa cînd nu-i supraveghea nimeni mersul. Iar soldatul se pare că nu acordase prea mare atenție spuselor sale.

În ce privește patronul cafenelei, acesta e un personaj enigmatic sau neînsemnat. Nu spune nici măcar un singur cuvînt, nu face un singur gest; omul acesta volinic și chel poate foarte bine să fie un spion sau în slujba poliției, gîndurile sale sînt cu neputință de aflate. Figuranții, care discută în fața lui cu atîta însuflețire nu-i vor comunica, în orice caz, nimic care să merite a fi raportat eventualilor săi șefi: nu sînt decît niște strategii de circumă care reconstituie Istoria după gustul lor, criticîndu-i

pe miniştri, corectându-i pe generali, creînd imaginare episoade care ar fi făcut posibilă, printre altele, cîştigarea bătăliei de la Reichenfels. Soldatul, aşezat la penultima masă, în fundul sălii pe dreapta, are cu siguranţă o viziune mai realistă a bătăliilor nici el nu are nimic de spus în legătură cu ele; pe semne că aşteaptă să-i aducă de băut, încadrat de cei doi camarazi ai săi, ale căror figuri nu sînt pe de-a-ntregul vizibile, una arătîndu-se din profil şi cealaltă pe trei sferturi din spate. Prima schimbare a uniformei e explicabilă prin dispreţul general, şi fără îndoială nejustificat, la adresa regimentului său din momentul înfrîngerii; de aceea a preferat, pentru a face călătoria aceasta, nişte însemne distinctivă mai puţin cunoscute.

Poate astfel să se amestece în mulţime fără să atragă atenţia şi să bea liniştit la cafeaneaua de aici vinul pe care slujnica se pregăteşte să i-l servească; în aşteptare, priveşte drept înainte, prin geamul cel mare al vitrinei. A încetat să mai ningă. Vremea s-a îmbîlînzit din ce în ce mai mult în cursul zilei. Trotuarele sînt încă albe, dar drumul pe unde camioanele au defilat ore întregi fără încetare, s-a făcut iarăşi negru pe toată partea din mijloc, grămezi de zăpadă pe jumătate topită au fost împinse spre rigole, de o parte şi de alta a porţiunii carosabile; de fiecare dată cînd traversează o stradă laterală, el se înfundă pînă la moletiere cu un zgomot hîrşit. În timp ce prin aerul serii, încep să zboare stropi fini şi deşi de ploaie printre care se mai amestecă şi acum cîţiva fulgi uzi, care se prefac în apă înainte de-a atinge strada.

Soldatul şovăie să iasă iarăşi din cafeaneaua plină de lume unde a intrat să se odihnească o clipă. Contemplă acum ploaia, de cealaltă parte a geamului mare, din spatele perdelei plisate şi a celor trei bile de biliard în basorelief. Tot la ploaia care cade se uită şi copilul aşezat pe jos, foarte aproape de geam, aşa încît poate să vadă prin vîlul subţire. Aversa devine mai violentă. Bastonul-umbrelă în teaca sa de mătase neagră, e rezemat de cuier, printre paltoanele împlănite. Dar în desen atîtea alte veşminte sînt agăţate acolo, îngrămădite unele peste altele, încît e greu să desluşeşti ceva în mormanul acela. Exact sub tablou se află scrinul, cu cele trei sertare a căror latură lucioasă e prevăzută cu două măciulii de aramă. În sertarul de jos, se găseşte cutia de biscuiţi înfăşurată în hîrtie cafenie. În rest, camera a rămas neschimbată: cenuşa din cămin, foile împrăştiate pe masă, mucurile de ţigară care umplu pînă la buză scrumiera de sticlă, lampa de birou aprinsă, perdelele grele şi roşii, ermetic închise.

Afară plouă. Afară mergi prin ploaie cu capul plecat, ocrotindu-ţi ochii cu mîna şi totuşi privind înainte, la cîţiva metri înainte, cîţiva metri de asfalt ud. Aici ploaia nu intră, nici zăpada, nici vîntul; iar praful fin care întunecă luciul suprafeţelor orizontale, lemnul lăcuit al mesei, podeaua ceruită, marmura căminului, aceea crăpată a scrinului, praful e chiar de aici din cameră, poate din crăpăturile podelei, sau mai degrabă ale patului, sau din cenuşa căminului, sau din perdelele de catifea ale căror cute verticale suie de jos pînă în tavan unde umbra muştei — care are forma firului incandescent a becului electric ascuns de abajurul ca un trunchi de con al lămpii — trece acum prin apropierea liniei subţiri şi negre, care, rămînînd în penumbră, în afara cercului de lumină şi la o distanţă de patru sau cinci metri, poate fi numai din întîmplare zărită: un scurt segment de dreaptă urmat de o serie de undulaţii rapide, avînd de asemenea pe margini... dar vederea şi se împăienjeneşte, dacă vrei să precizezi contururile, şi tot aşa şi pentru desenul prea fin care împodobeşte tapetul, şi pentru limitele atît de nesigure ale potecilor lucitoare trasate prin praful de papucii de pîslă şi, dincolo de uşa camerei, vestibulul unde se află umbrela rezemată oblic de cuier, pe urmă, după ce ieşi pe uşa de la intrare, lungile coridoare unul după altul, scara în spirală, uşa imobilului cu treapta aceea de piatră, şi oraşul întreg în urma mea.

În româneşte de DUMITRU ŢEPENEAG

Robbe-Grillet și fascinația cinematografului

Consecvent primelor impresii și consecvent cu sine însuși, Alain Robbe-Grillet se dovedește a fi de fiecare dată, același interlocutor dificil pentru care obișnuitele interviuri poate că nici nu există cu adevărat în afara unor convorbiri purtate în jurul acelor puncte de interes care se regăsesc în preocupările sale de artist. Dificil, pentru că Alain Robbe-Grillet nu este în nici un caz omul declarațiilor totale, al acelor discursuri explicative chemate să sublinieze sensurile inedite ale operei sale. Dincolo însă de această dificultate, întâlnirile cu Alain Robbe-Grillet procură, într-un anume fel, surpriza partenerului ideal. Ideal, pentru că răspunsurile sale păstrează întotdeauna ceva din libertățile totale ale divagației în cele mai neașteptate sensuri, în căutarea celor mai fericite comparații. Și, sub aparențele unei ironii care s-ar putea numi adeseori sarcasm, Alain Robbe-Grillet ascunde de fiecare dată o inepuizabilă doză de surpriză. Poate că tocmai de aceea, în aceste zile, o convorbire legată de activitatea sa de cineast își are, mai mult decât oricând, avantajele și dezavantajele ei. Iar dacă primele încep prin coincidența fericită de a-l întâlni pe cineastul Alain Robbe-Grillet într-o confruntare directă cu propriile sale filme, atunci celelalte sfârșesc prin a recunoaște că, oricum, maratonul de discursuri și interviuri la care a fost supus în acele zile, i-au răpit lui Alain Robbe-Grillet ceva din calmul și răbdarea sa, devenite proverbiale. S-ar putea însă ca la urma urmelor, tocmai micile riscuri să facă cu adevărat farmecul acestor rînduri.

— Vă bucurați astăzi, domnule Alain Robbe-Grillet de prestigiul unui prodigios romancier și eseist la care s-a adăugat în ultima vreme și cel al cineastului de o factură cu totul originală. Ați putea să explicați în câteva cuvinte sensul și semnificația venirii dumneavoastră în cinematograf? Și care sînt raporturile pe care le-ați stabilit în aceste condiții cu activitatea dumneavoastră de romancier?

ALAIN ROBBE-GRILLET — Îmi cereți să vă vorbesc, dacă am înțeles bine, despre acel eveniment care a determinat venirea mea în cinematograf. Ei bine, acest eveniment nu există. Să zicem că într-o zi am început să scriu romane și am devenit deci romancier. Și că a doua zi am început să fac filme și am devenit, probabil, cineast. Sînt două lucruri perfect distincte între care nu văd nici un raport, nici o legătură. De altfel, existența lor simultană în activitatea mea artistică nu cred că v-ar putea sugera vreo contradicție. Tot așa cum nici o influență cu orice preț. De fapt, asta este totul.

— Munca în cinematograful conduce, cred, la o serie de acumulări în concepția dumneavoastră despre lume și viață. În ce măsură se reflectă ele, sau în fine, influența lor, pe planul literaturii?

A.R.-G. — *Eu am fost și rămân un romancier care scriu romane și un cineast care face filme. Mutații esențiale nu cred să existe și dacă există cu adevărat, atunci e treaba criticilor să se ocupe de ele. Repet însă, eu cred că ele nu există. Există doar o acumulare în gândirea mea artistică care se răsfringe, bineînțeles, atât în literatura cât și în cinematograful meu. Și numai de la acest nivel am putea vorbi de influențe. Dacă bineînțeles așa ceva vi se pare esențial...*

— Întrucât dumneavoastră acordați o importanță primordială modului și posibilităților de expresie, aș vrea să vă întreb în ce măsură limbajul cinematografic vi se pare că acordă un plus de elasticitate în raport cu cel literar, pe planul posibilităților de expresie?

A.R.-G. — *O comparație mi se pare imposibil de făcut atâtea vreme cât între cinematograful și literatură nu există nici un raport. Ceea ce poate da în plus imaginea cinematografică este calitatea de a surprinde mai acut acel straniu care există în cele mai obișnuite gesturi ale noastre și pe care doar o reprezentare vizuală le poate relata.*

— Care ar fi atunci importanța pe care o acordați dumneavoastră imaginii cinematografice în calitatea ei esențială de element al limbajului cinematografic?

A.R.-G. — *Aceea a unui instrument pentru a putea citi lumea. Și de aici importanța ei, pentru că lectura lumii este cea care-i dă formă.*

— Ca în Proust: « Realitatea este aceeași pentru toți și diferită pentru fiecare »...

A.R.-G. — *Ca în Alain Robbe-Grillet: « Lectura este întotdeauna activă și lumea sfârșește prin a-i semăna. »*

— Iar în ceea ce privește celelalte componente ale limbajului cinematografic, banda sonoră și montajul...

A.R.-G. — *Pentru mine banda sonoră are într-un fel echivalența cuvintului. Banda sonoră, înțelegând prin aceasta și textul și zgomotele și partitura muzicală... Nu știu dacă ați observat, dar personajele mele folosesc întotdeauna cuvinte pe care nu le înțeleg în vorbirea curentă. Și apoi zgomotele... Acele zgomote distorsionate care-mi plac atât de mult!*

— Ați putea explica, în ce scop ați folosit « Traviata » lui Verdi ca fond muzical al ultimului dumneavoastră film *Trans-Europ-Express*?

A.R.-G. — *Nu știu, poate pentru că-mi place foarte mult Verdi și pentru că atunci credeam că « Traviata » însemna ceva foarte frumos pentru filmul meu.*

— Pier Paolo Pasolini a folosit în *Accatone* simfoniile lui Bach. Și explica această alegere prin tragismul și structura ciclică a acestor simfonii care trebuiau să reproducă însăși structura filmului său. În cazul dumneavoastră au funcționat motive identice?

A.R.-G. — Nu știu . . . Vedeți, deosebirea dintre mine și Pasolini este că el știe întotdeauna ce face și eu aproape niciodată. De altfel, Pasolini este un cineast interesant și îmi plac mult poeziile lui

— Și apoi montajul . .

A.R.-G. — Da, montajul. Este foarte important pentru mine. Trans-Europ-Express prezenta înaintea montajului metrajul a zece filme obișnuite și a trebuit atunci să aleg, pentru că erau acolo scene pe care le turnasem în zece versiuni și la care trebuia totuși să renunț.

— În ce măsură a existat în acest film improvizație față de scenariul inițial, sau, mai degrabă, în ce măsură scenariul dumneavoastră a fost contrazis de realitățile vieții?

A.R.-G. — Când am făcut *L'Année dernière à Marienbad* i-am dat lui Alain Resnais un decupaj regizoral și el nu a schimbat decât trei replici. Nu din respect pentru mine ci din convingere că viața, realitatea, accepta ceea ce imaginasem. Când am făcut *L'Immortelle* am început prin a crede că tot ceea ce scrisesem eu în scenariu trebuia să rămână în film și voiam foarte mult să fie așa. Apoi, lucrând Trans-Europ-Express au început să-mi placă acele detalii neprevăzute care-și au farmecul lor. Și probabil că în acest film există o doză de improvizație, poate foarte mică, dar ea există pentru că Trintignant este un actor inteligent și îmi propunea adeseori o replică nouă . . .

— . . . Și pe care dumneavoastră o acceptați întotdeauna?

A.R.-G. . . . — La un moment în scenariul meu cineva i se adresa lui Trintignant cu o replică: « Repetă unde ! » Și într-una din zile, pe când repetam, Trintignant a răspuns scurt: « Unde ». Mi-a plăcut, și replica lui există acum în film.

— Ați putea să explicați cum ați ajuns la acest film? A existat la început o idee inițială? Și în ce măsură s-a păstrat ea de-a lungul filmului?

A.R.-G. — Aproape totdeauna punctul de plecare al filmelor mele este un decor. De data aceasta a fost un tren. Acel Trans-Europ-Express, care are o construcție ciudată, cu geamuri duble prin care peisajul capătă reflexe ciudate, aproape ireale și în care există o liniște adâncă, venind parcă din altă lume.

— Și ați ales apoi Anvers-ul . . .

A.R.-G. — Da Anvers-ul, Un Anvers care este de altfel un oraș al închipuirii mele. Și de ce tocmai Anvers? Pentru că trenul meu ajunge în cele din urmă aici și pentru că mi-a plăcut totdeauna să turnez într-o lume pe care nu o cunosc. De aceea am făcut *L'Immortelle* în Turcia și Trans-Europ-Express în Anvers, și poate că viitorul meu film se va petrece undeva în Slovacia . . .

— Iar *L'Année dernière à Marienbad* se petrecea undeva într-un castel în Bavaria. Ați putea să relațați în ce a constat exact colaborarea dumneavoastră cu Alain Resnais la acest film?

A.R.-G. — Într-o zi, un producător, Pierre Courreau ne-a înlesnit o primă întrevvedere și-am discutat atunci cu Resnais despre proiectele noastre. Mai precis, am schimbat timp de câteva zile opinii generale despre cinematograful, despre felul în care înțelegea fiecare din noi cinematograful. Și apoi, după ce am înțeles că ne asemănăm foarte mult, am discutat câteva proiecte și ne-am oprit în cele din urmă asupra Marienbad-ului. Am lucrat apoi singur scenariul care a fost de fapt decupajul regizoral cu toate mișcările de aparat, i l-am arătat lui Resnais care l-a acceptat integral și care a început să facă filmul singur. De atunci, nu mai știu nimic din ceea ce s-a întâmplat cu acest film.

— Și care au fost de fapt proiectele pe care le-ați discutat atunci cu Alain Resnais? Într-unul din interviurile sale, Resnais vorbea de existența la acea dată a patru proiecte refuzînd însă să facă orice precizare asupra lor. Ați putea s-o faceți dumneavoastră?

A.R.-G. — La ce bun? În fond erau niște lucruri foarte personale care ne priveau numai pe noi doi. Sînt micile noastre secrete și poate că într-o zi vom face alte filme despre ceea ce am discutat atunci. De altfel, proiectele erau aproape identice. În fine, să trecem peste asta...

— Să ne oprim totuși asupra Marienbad-ului. Și să-l situăm în raport direct cu filmul anterior al lui Resnais *Hiroshima, mon amour*. Dar dacă *Hiroshima* încerca să demonstreze teza că uitarea este o formă a memoriei și că deci uitarea nu se realizează complet decît printr-o memorie absolută, *Marienbad-ul* oferea într-un fel cheia în sensul exact opus. Și anume că există memorii false, perfect corespunzătoare realității care se nasc în condițiile funcționării unor fascinații. Și că memoria și uitarea sînt deci două ipostaze perfect echivalente. Întrucît acest raport dintre memorie și uitare constituie una din temele favorite ale «noului roman», al cărui protagonist sînteți, dumneavoastră, ca și Margueritte Duras, autoarea scenariului *Hiroshima*, aș vrea să precizați dacă considerați întîmplătoare reluarea în cazul lui Alain Resnais a aceluiași subiect într-o altă ipostază, cea pe care i-o oferea *Marienbad-ul* dumneavoastră.

A.R.-G. — Nu, cred că nu. Discuția avută cu Resnais la începutul colaborării noastre, a căutat să dea răspuns la o întrebare care ne frămînta pe amîndoi: se poate găsi o echivalență vizuală a ceea ce se întîmplă în mintea oamenilor? Putem generaliza procedeul ipotezei atît de utilizat în filmele polițiste, ca un sistem de reprezentare pentru imaginea mintală? Și poate că astfel văzut, l'Année dernière à Marienbad este tocmai o nuanțare a răspunsului pe care Resnais l-a dat cu *Hiroshima, mon amour*.

— În ce măsură *Trans-Europ-Express* ar putea fi privit astăzi ca o continuare a experiențelor dumneavoastră de atunci? Poate în ceea ce privește tema dedublării...

A.R.-G. — Ce fel de dedublare?

— Dedublarea autorului în narator al povestirii și protagonist al ei. Cred că *Trans-Europ-Express* suprapune două optici: una care vă aparține dumneavoastră și spectatorilor, cealaltă care aparține personajelor.

A.R.-G. — S-ar putea putea vorbi mai degrabă de trei optici sensibil deosebite. Pentru că pe o parte sînt eu Alain Robbe-Grillet-cineastul și spectatorii mei, de cealaltă este un narator care apare pe ecran cu înfățișarea mea și, în fine, pe de altă parte este *Trintignant*, ca personaj al filmului meu.

— Nu există o identificare între acest personaj și falsul narator al filmului?

A.R.-G. — Nu, pentru că acest narator indecis va fi distrus de propriul său proiect și cel care determină aceasta este personajul Trintignant. De altfel, acest narator indecis este supus în permanență contradicției între ceea ce povestește el și imaginea cinematografică, conținutul ei aparent realist. De altfel, există o deosebire între acest fals narator al filmului și mine, care sînt adevăratul lui autor. Pentru că în timp ce el este autorul unor proiecte anecdotice, mă refer la proiectele lui cinematografice, eu sînt autorul unor proiecte de formă.

— Există în raportul dumneavoastră cu personajele, domnule Alain Robbe-Grillet, o anume distanțare, o distanțare de natură estetică a cărei sursă aș vrea s-o precizați.

A.R.-G. — Probabil că funcționează totdeauna alte motive. De pildă, în Trans-Europ-Express personajul pe care-l interpretez eu, este propria mea parodie, și o parodie presupune evident distanțarea.

— Aș vrea pentru încheiere, domnule Alain Robbe-Grillet să vă adresez o ultimă întrebare. Foloseați în unul din eseurile dumneavoastră, scaunul ca model de reprezentare obiectivă, propunînd o distincție între imaginea descrisă cu mijloacele literare și cea descrisă cu mijloacele cinematografului. Ați putea să reveniți asupra acestei distincții?

A.R.-G. — Foarte bine. Voi folosi de data aceasta ca exemplu masa. O masă descrisă cu mijloacele literare nu va fi niciodată o imagine a mesii ci o descriere a ei într-o mecanică proprie. Reproducînd însă vizual această masă din diferite unghiuri, se naște din interferența acestor virtualități o noțiune abstractă. Deosebirea mi se pare evidentă. Aceasta este de fapt explicația pentru care cred că nu există în cele din urmă nici o legătură între descrierea literară și descrierea cinematografică.

EDUARD CONSTANTINESCU



Obsesia labirintului

Reprezentarea lumii în romanele ca și în filmele lui Alain Robbe-Grillet capătă invariabil forma unui labirint. Romanul pe care-l publicăm în numărul de față al revistei noastre exprimă prin chiar titlul său structura universului derutant în care scriitorul ne aruncă brusc, lipsindu-ne totodată de orice putință de orientare. Deși *În labirint* ar putea fi un titlu nimerit pentru toate romanele și cineromanele lui Robbe-Grillet, rezonanțele sale mitologice au stat la baza multor interpretări pe care scriitorul le socotește străine sau chiar opuse intențiilor sale și adevăratei semnificații a romanului.

Labirintul nu are pentru Robbe-Grillet nici profunzime în timp — așa cum ne-ar putea sugera amintirea labirintului cretan — nici semnificație metafizică, nu este un simbol — așa cum sîntem tentați și nu chiar pe nedrept să-l socotim — nu este altceva, susține scriitorul, decît imaginea subiectivă a lumii în care trăim. « Lumea așa cum este ea, nu știu ce înseamnă asta » — spunea Robbe-Grillet cu ocazia recentei sale vizite în România. « La réalité telle que je la vois » — realitatea așa cum o văd eu —, iată care este pentru el singura și adevărata realitate. « Noul roman » mai spunea cu altă ocazie, nu urmărește decît « o subiectivitate totală ». Și dădea drept exemplu propriile sale romane, în care naratorul este întotdeauna « omul cel mai puțin neutru, cel mai puțin imparțial: angajat dimpotrivă întotdeauna într-o aventură pasională dintre cele mai obsedante, pînă într-atît încît adesea îi deformează viziunea și-i produce închipuiri apropiate de delir ! »¹

Asemenea declarații referitoare la « subiectivitatea totală » a « noului roman » sînt într-adevăr comentariul cel mai adecvat al cărților lui Robbe-Grillet în care lumea apare nemilos replămădită după capriciile unei imaginații în delir. Ocolind simbolurile, semnificațiile metafizice și parodiind explicațiile mitologice (fapt care scapă cel mai adesea comentatorilor săi), Robbe-Grillet ne introduce într-un univers în care, așa cum s-a mai observat, uniformitatea și repetiția, identitatea nesigură a personajelor și a naratorului însuși, confuzia dintre scene reale și scene reprezentate de gravuri sau tablouri ne creează o impresie stranie, pluralitatea

¹ „Nouveau roman, homme nouveau”, în vol. „Pour un nouveau roman”, Gallimard. 1963, p. 149.

explicațiilor posibile sporindu-ne incertitudinea. Nici o îndoială că acest univers ciudat și enigmatic este o imagine mentală. Scriitorul însuși care nu pregetă să se explice abundent a declarat de nenumărate ori că filmele ca și romanele sale sînt povestiri care nu se desfășoară în realitate ci în mintea naratorului și nu au altă consistență decît aceea pe care le-o dă imaginația cititorului. Reproșul pe care i l-au adus cel mai des criticii și anume imposibilitatea de a discerne în cărțile și în filmele sale ceea ce este real de aceea ce este închipuire și ceea ce este prezent de ceea ce nu este decît amintirea unui fapt trecut, Robbe-Grillet l-a transformat într-un titlu de glorie deoarece s-a dovedit, așa cum explică el însuși în introducerea la scenariul *L'Année dernière à Marienbad*, că această confuzie formează tocmai substanța scrierilor sale: «... o închipuire dacă este într-adevăr vie, se desfășoară întotdeauna la prezent. Amintirile pe care le « retrăim », regiunile îndepărtate, întîlnirile viitoare, sau chiar epizodele trecute pe care fiecare le potrivește în capul său modificîndu-le cursul după voie, e aici un soi de film interior care se desfășoară neconștient în noi înșine, de îndată ce nu mai sîntem atenți la ceea ce se petrece în jurul nostru. Dar, în alte momente, înregistrăm dimpotrivă, cu toate simțurile, această lume exterioară care se află realmente sub ochii noștri. Astfel, filmul total al spiritului nostru admite în același timp rînd pe rînd și în același grad fragmente reale propuse pe loc de vîz și auz și fragmente trecute sau îndepărtate, sau viitoare, sau totalmente fantasmagorice »¹. Urmărind desfășurarea unui « film total al spiritului nostru » în care intervin cu aceleași drepturi fragmente reale și fragmente închipuite, fără ca trecerea de la unele la altele să fie marcată în vreun fel, Alain Robbe-Grillet construiește un univers în care, cu toată precizia și realismul detaliilor, nu reușim să ne orientăm. Am putea chiar spune că scrupulul scriitorului în refacerea exactă a tuturor detaliilor nu face altceva decît să sporească impresia de ciudățenie și nefamiliaritate a lumii. « Nimic nu e mai fantastic, în definitiv, decît precizia — spune Robbe-Grillet, reluîndu-l pe Kafka și, în acest spirit, aglomerarea amănunțelor urmărite cu exactitatea unor aparate de înaltă precizie sporește într-adevăr în loc să înlăture sentimentul cititorului că se află într-un spațiu labirintic, imposibil de recuperat. Privite la microscop, țesuturi familiare ne par imagini ale unui univers fantastic. Nu e de mirare deci că ascuțirea nefirească a simțurilor, în deosebi a văzului (pînă la fundarea unei « școli a privirii », actualmente dezavuată de însuși Robbe-Grillet care era socotit întemeietorul ei) produce un univers halucinant și că scrupulul preciziei lunecă într-o subiectivitate exacerbată. Scriitorul care în primele sale eseuri — reflecții de fapt asupra meșteșugului de romancier — își concentra atenția exclusiv asupra dezantropomorfizării lumii, preconizînd o descripție a obiectelor fără nici un adaos subiectiv și insistînd asupra necesității de a « dezumaniza » natura și lucrurile a început de la o vreme să afirme că descrierea obiectului, mișcarea subiectivă de descriere a obiectului îl interesează în primul rînd și nu obiectul însuși. Poate că asemenea afirmații nu contrazic întru totul reflecțiile din primele eseuri dar în orice caz nu se împacă prea bine cu ele deoarece este greu de presupus că obiectele mai apar într-o descriere făcută în spiritul unei « subiectivități totale » fără nici un adaos « umanist », că « sufletul romantic al obiectelor », după expresia lui Roland Barthes, a dispărut cu totul și nu a luat, dimpotrivă, așa cum se întîmplă cînd o convenție literară face loc unel noi, o altă înfățișare. Într-adevăr, la Robbe-Grillet obiectele nu mai sînt un simbol, nu mai servesc la caracterizarea unui personaj sau a unui mediu, nu mai au lirism, nu mai închid în ele istoria posesorului lor, nefericirile sau bucuriile lui, ele există și atîta tot. Dar această existență « încăpățînată » cum o numește scriitorul care-l atribuie astfel tocmai o însușire umană, o existență lipsită de orice contact, izolată și închisă în sine, reflectă

¹ *L'Année dernière à Marienbad*, ed. de Minuit, 1961, p. 16

ea însăși, după cum recunoaște chiar Robbe-Grillet, un raport al omului cu obiectele, o atitudine umană, o concepție asupra lucrurilor și a destinației lor. Și o asemenea concepție nu « deformează » mai puțin realitatea decât « antropomorfismul » scriitorilor înaintași. Dimpotrivă. Să luăm de pildă obiectul de mărimea unei cutii de ghete, învelit în hîrtie cafenie și legat în cruciș cu sfoară pe care soldatul îl poartă cu sine de-a lungul labirintului. Această cutie care mult timp nu știm ce conține și care la sfîrșit își relevă misterul ei sărac și înduioșător în același timp, nu este într-adevăr nimic altceva decât un obiect, nu i se poate atribui nici un adjectiv, nu reprezintă nimic, iar importanța ei afectivă pentru posesorul mort ca și pentru destinatară necunoscută, nu este nici un moment prilej de lirism. Și totuși, cutia aceasta este cauza peregrinărilor soldatului și a morții lui. Robbe-Grillet ne interzice să vedem în ea simbolul unui mesaj care nu ajunge la destinație, ar însemna să ne angajăm pe terenul metafizicei iar scriitorul urăște și metafizica și transformarea în simbol a vieții noastre concrete deși cititorul este pe bună dreptate tentat să interpreteze rătăcirea soldatului între o bătălie pierdută și moarte drept o formă alogorică de reprezentare a existenței umane. Totuși, chiar situîndu-ne pe terenul de interpretare voit de autor, cutia rămîne un fel de cauză a cauzelor, de mobil al acțiunilor soldatului și în definitiv al romanului. Neutralitatea ei are efecte disproporționate; cutia nu semnifică în schimb, trage după ea firul întîmplărilor. Importanța în același timp voit derizorie și exagerată pe care cutia o capătă în spațiul indescifrabil al peregrinărilor soldatului nu ne sugerează ea oare, în definitiv, puterea pe care nu o au în sine dar cu care sînt investite lucrurile în existența noastră? O subiectivitate foarte marcată colorează trecerea obiectelor prin spațiul romanului ceea ce se acordă de altfel cu întreaga viziune a scriitorului care prin precizia descrierilor, deschide porțile, halucinației. În orice caz, putem spune că reflecțiile estetice ale scriitorului oprindu-se asupra romanului ca mijloc de realizare a unei « subiectivități totale » au evoluat spre o mai exactă înțelegere a propriului său proces de creație, dar nu și a semnificației reale a operei sale. Cum s-a produs deplasarea teoretică de la o literatură « obiectală », înțelegînd prin aceasta o literatură interesată de obiect, la o literatură în care mișcarea subiectivă este totul? — iată o întrebare asupra căreia scriitorul nu meditează, declarațiile sale mai recente lăsîndu-ne să credem că mai ales criticii sînt vinovați de o interpretare abuzivă a termenului lansat de Roland Barthes în titlul eseului « Literatură obiectivă ». Într-adevăr Roland Barthes folosea termenul « obiectiv » nu în accepția lui filozofică ci în sensul prim, aflat în dicționarul Littré, de lentilă optică îndreptată spre obiect. Totuși, chiar în acest sens, termenul presupunea implicit un interes pentru obiect, care mai tîrziu s-a dovedit nereal, scriitorul edificîndu-se între timp asupra propriilor sale intenții. Inițial scriitorul însuși l-a interpretat însă ca atare și numai un proces de clarificare asupra propriei sale activități creatoare l-a adus pe Robbe-Grillet la convingerea că privirea însăși este adevăratul său obiect, lentila și nu obiectul privit prin lentilă. Tribulațiile teoretice care au precedat stabilizarea « noului roman » pe făgașul mărturisit al unei subiectivități solipsiste, sînt semnificative. Preconizînd inițial o neutralitate în descriere care trebuia să fie semnul celui mai autentic realism, Robbe-Grillet nu s-ar fi putut menține consecvent pe această poziție fără să ajungă inevitabil la aspectul social-istoric al realității. Ori respingerea oricărui angajament, apolitismul său militant l-au determinat să se retragă pe pozițiile unui subiectivism declarat și preconizat ca realitate unică. Pe bună dreptate, tovarășul Șerban Cioculescu se mira în cursul discuției avute cu scriitorul francez (discuție pe care o reproducem și noi în numărul de față), că Robbe-Grillet și doctrina « noului roman » se revendică din realism, cînd subiectivismul afișat cu atîta ostentație i-ar de acestuia din urmă mai degrabă dreptul să se considere un neoromantism. Desigur observația trebuie luată *cum grano salis*, dar nu e mai puțin adevărat că un realism care neagă importanța și chiar

existența realității obiective cu greu își justifică numele. Firește însă că disputa de termeni poate fi lăsată la o parte, importantă este în cele din urmă valoarea unei opere și nu rubrica în care se încadrează. Și, în mod paradoxal, voi afirma că romanele lui Robbe-Grillet au o valoare de mărturie, la care firește autorul lor nici nu visează, mai mult, pe care o recuză din principiu. Se petrece cu scrierile lui ceea ce se petrece și cu cărțile altor autori moderni, în special aparținând « noului roman », un fapt foarte interesant care pune în lumină fondul convențional pe care diverse doctrine literare cu mai multă sau mai puțină originalitate își înscriu profilul fără ca prin acestea să poată modifica nici cu o iotă câteva legi simple ale creației artistice. Anti-literatura, dacă are valoare artistică, e literatură. Toată strădania teoretică a noilor doctrinări se exercită de fapt asupra unor convenții literare vechi pe care vor să le înlocuiască cu altele noi. Așa cum altădată scriitorul pretindea că a găsit manuscrisul povestirii sale într-o sticlă bine înfundată pe care au aruncat-o la mal valurile oceanului, și-și ascundea identitatea îndărătul unei convenții pe care cititorul atît timp cît se menținea în spațiul artistic respectiv o lua drept bună, astăzi Robbe-Grillet pretinde că povestirile sale sînt filmul interior total al unui criminal sadic (*Le Voyeur*) sau al unui soldat muribund (*Dans le Labyrinthe*). Importantă este iluzia pe care o anumită convenție literară o creează, în cazul de față iluzia că a dispărut exterioritatea și că ne aflăm în interiorul unei subiectivități totale.

Dar după cum nu plimbîndu-se întîmplător pe malul mării devine cineva scriitor, tot așa nici comis-voiajorul sadic din *Le Voyeur* nu este autorul adevărat al romanului. Dacă părăsim terenul convenției pe care atît timp cît vrem să ne menținem în atmosfera romanului trebuie să o respectăm, vom conveni că demersul interior al comis-voiajorului care înfăptuiește crima este pentru Robbe-Grillet o realitate exterioară, că scriitorul însuși nu este nici criminalul din *Le Voyeur*, nici cel în numele căruia se desfășoară narațiunea din *În Labirint*. Scriitorul rămîne ca și în trecut cel care se preface a combina realități de diverse grade, pentru a-i crea cititorului diferite efecte optice, distanțări și apropieri convenționale, toate la un loc alcătuiind o mare iluzie. Si chiar dacă, așa cum afirmă cu intenții excesiv polemice Robbe-Grillet, scriitorul este în mod paradoxal tocmai omul care nu are nimic de spus, expunerea sa este totuși mărturia unei viziuni asupra lumii. Robbe-Grillet nu este soldatul muribund care rătăcește în căutarea unui necunoscut dar soldatul este în raport cu autorul lui o realitate în același timp exterioară pe care acesta o dă drept propria sa subiectivitate și întruchiparea obiectivă a reflexelor sale intime: visuri, halucinații, anxietăți. Este reacția intelectuală și afectivă în fața lumii pe care o vede fragmentată, discontinuă și incoerentă: « Semnificațiile lumii, în jurul nostru, nu mai sînt decît parțiale, provizorii, contradictorii chiar și întotdeauna contestate »¹. Pentru un scriitor care nu are nimic de spus, romanele sale traduc destul de fidel această realitate derutantă, atît de clar definită într-o singură frază. Labirintul este pentru Robbe-Grillet imaginea interioară a lumii obiective. De aceea în romanele sale, casele, străzile, răspintiile seamănă unele cu altele, uniformitatea și repetiția închid un circuit, — expresia cea mai pregnantă a unui spațiu labirintic. Personajele au soșii, se confundă unele cu altele, perspectiva narațiunii se schimbă imperceptibil, amintirile sau simplele închipuiri se suprapun scenelor reale sau le anticipează, totul într-o imagine foarte minuțios elaborată a unei lumi nefamiliare, incognoscibile, proliferînd ambiguități, explicații nesigure și contradictorii, mistere trunchiate și mai ales o infinită inhospitalitate. Are oare o asemenea imagine halucinantă, restrînsă exclusiv la lumea interioară a unui personaj, mai exact la starea obsesivă a unui personaj, valoarea unei mărturii asupra unor realități social-istorice? Vreau să spun, viziunea scriitorului (care neagă profesarea

¹ Pour un nouveau roman, pp. 151—152

vreunei Ideologii, a unei interpretări sociale a lumii) reprezintă un punct de vedere eminamente personal sau se face ea totuși ecoul înconștient, involuntar, dar nu mai puțin caracteristic al unei poziții sociale?

Proiecția în literatură a celor mai intime spaime și derute pe care le generează contactul cu lumea exterioară nu reprezintă, așa cum s-ar putea crede, numai o reacție personală cu atât mai subiectivă cu cât trece drept reacția unui individ aflat într-o stare de spirit specială, de obicei obsesivă. Afirmarea exacerbată a unei subiectivități și deci refuzul de a adopta o atitudine solidară cu o categorie socială nu este decât un alt mod de a răspunde socialmente solicitării la care ne invită lumea exterioară. Aparținem unei lumi și unei epoci, orice am face. Nu putem să ne sustragem acestei apartenențe, nu putem sări, cum spune Sartre, peste propria noastră umbră. Retragera într-un univers al tuturor incertitudinilor este rezultatul unei viziuni pe care i-o inspiră artistului poziția sa în lume, în societate, poziție care, vrînd-nevrînd, este comună unei întregi categorii sociale. Această construcție golită de timp și saturată de relativism care e lumea lui Alain Robbe-Grillet poartă în sine tot scepticismul unei intelectualități deziluzionate de istorie și neîncrezătoare în viitor. O intelectualitate care într-un moment istoric complex se închide în ea însăși, interogîndu-și propriile fantasmе și traducînd întunecarea perspectivei istorice într-o societate de consum, ca aceea occidentală contemporană, prin imaginea unui spațiu închis asupra lui însuși, a unui dedal din care nu evadează nici un lcar. Acest spațiu incomprehensibil și incognoscibil, constituie totodată obiectivizarea sentimentului de inospitalitate pe care civilizația modernă, orașele tentaculare, aglomerațiile monstruoase în care oamenii sînt mulțimi informe, solitudini la plural, i-l inspiră individului prins în propria lui singurătate ca într-o capcană. Reconstituind imaginea interioară a unui raport social, romanele lui Robbe-Grillet (și nu numai ale lui) trec pe lîngă explicațiile reale ale situației social-istorice pe care o răsfrîng numai în efectele ei, în starea de spirit a unei anumite categorii sociale. Dar orice raport real al omului cu lumea este investit într-un raport imaginar, cu alte cuvinte oamenii își exprimă de obicei nu poziția reală pe care o ocupă în societate, nu raportul lor real cu lumea înconjurătoare, ci felul în care ei trăiesc și resimt acest raport. Din această pricină structura imaginară a lumii capătă dreptul de a reprezenta lumea așa cum este ea în realitate. La Robbe-Grillet această structură este un labirint.



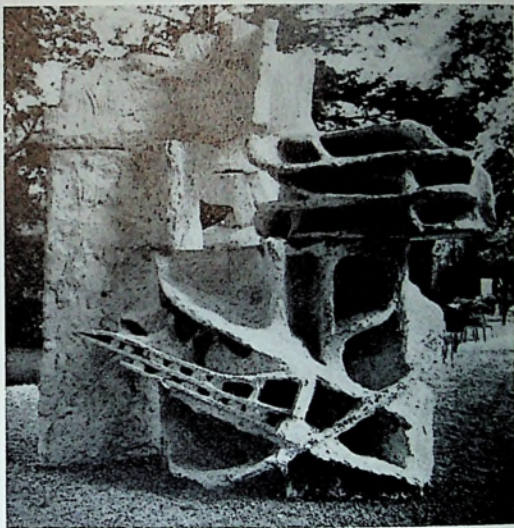
I
ETIENNE MARTIN

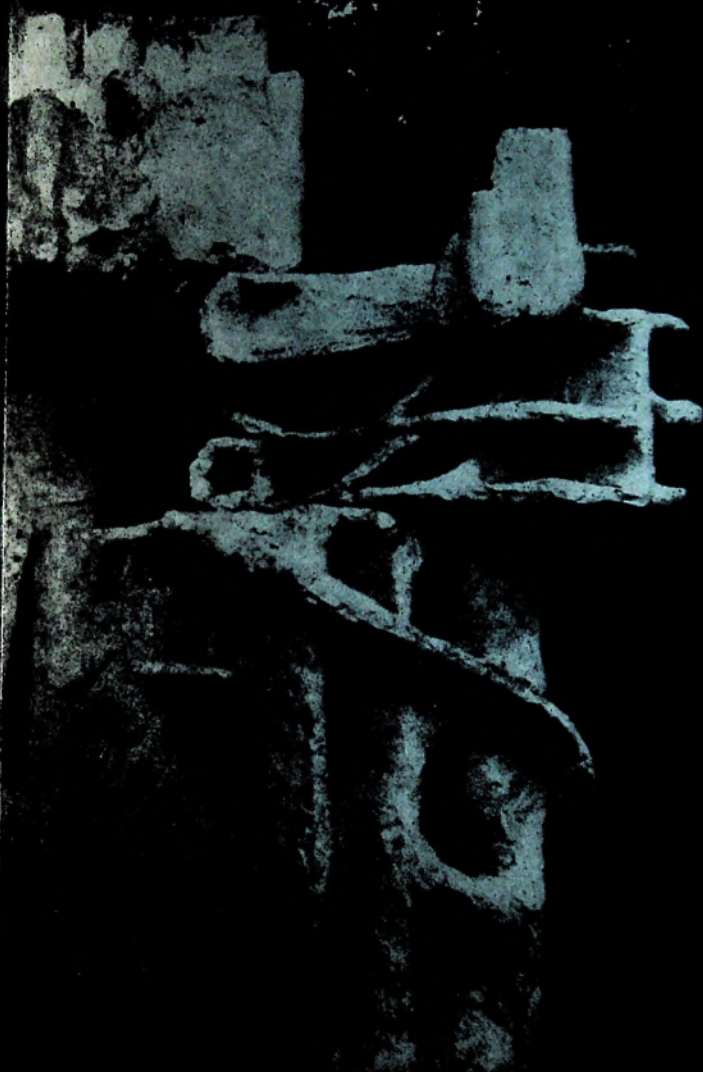
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



I. *Obraz solar* — din ciclul «Locuințe» (Muzeul Municipal din Amsterdam)
II — III. *Omagiu lui Lovecraft*

II







IV

- IV. Nr. 1 — din ciclul «Locuințe»
V. Nr. 3 — din ciclul «Locuințe»
VI. Nr. 10 — din ciclul «Locuințe» — 1967 (colecția artistului)

V



Însemnările unei poete necunoscute

povestire

Cîmpiile scîlpeau solemn, scăldate-ntr-o lumină citrică . . . spuse Ius. — Îmi aparține I Să nu care cumva să mi-o șterpelești.

— De vreme ce eu sînt cea care te-am adus aici, îmi aparține în egală măsură, obiectai eu. Dacă o să-mi trebuiască, o s-o folosesc. Dar pentru versuri n-am nevoie de asta, asta-i proză și nu chiar din cea mai bună.

Ius nu răspunse nimic, dar eu am înțeles de ce tace. Era acum un scriitor de-ajuns de cunoscut, povestirile sale stîrneau discuții, certuri, în timp, ce, de mine cine auzise? Ius mă considera cu îngăduință talentată, dar de un talent situat undeva jos, în cală, ca să mă exprim marinărește, în vreme ce el se plimba pe punte.

Avea dreptate, dar nu în sensul că nu aveam de-ajuns talent, ci în sensul că eram fără noroc, ceea ce e mai rău decît să fii netalementă. Cînd un om norocos reușește în artă, el se bucură de stima tuturor. Oamenii înțeleg că el izbutește fără să pretindă nimic altceva, tuturor le place că face acest lucru frumos și, principalul, tuturor le place succesul său. Dacă există succes, există totul și chiar și cei înțelepți încep la urma urmelor să gîndească astfel: pesemne că eu greșesc, de vreme ce tuturor le place. Pe semne că, pur și simplu, nu este pe gustul meu, dar în fond omul e totuși talentat.

Pe ghinionist, atîta vreme cît nu se știe încă aceasta, îl iubesc toți și toți rostesc vorbe dulci despre talentul său; apoi încep să-l plîngă și, pe urmă, cînd se stabilește definitiv că e un ratat, oamenii manifestă față de el un soi de scîrbă, pînă ce, în sfîrșit, uită pur și simplu că trăiește pe lume.

În ce privește viața mea personală, în genere sînt norocoasă. Aș fi putut foarte bine să cad din tramvai și să-mi zdrobesc oasele cînd acesta zbura peste Podul de piatră și eu stam agățată pe scară și-mi înțepeniseră mîinile. Sau aș fi putut să alunec din tren cînd mergeam după ciuperci la Stolbovaia și pe urmă mă prindeam de garnitura tixită de oameni.

La trei ani aș fi murit de scarlatină dacă nu ar fi venit tata și nu mi-ar fi dat sînge pentru transfuzie. . . De altfel, totul a început cu mult mai înainte: eram un copil nedorit, zămislit în afara căsătoriei și mama se gîndea serios să facă un avort. Împăratului-întîmplare îi datorez neobișnuitul meu noroc. . .

Dar Ius nu știa atunci că sînt o ghinionistă, el credea pur și simplu că sînt infinit mai puțin talentată decît el și că, de aceea, atenția colectivă față de mine este, firește, infinit mai mică. Ius încercase chiar să-mi împărtășească din experiența sa, deși lucram în genuri diferite.

— Pricepi, bătrînicu, spunea el, sînt un tătar hîtru și din îndelunga noastră învățatură în acest institut, am eliminat «gîndirea»: rămîne ceea ce e simplu. Shakespear... Cehov, Bunin... Orice golan care a făcut mai mult pe nebulul ca să atragă asupra sa atenția a fost dat uitării. El a fost doar lipsit de talent și tocmai de aceea a și recurs la șmecherii. Astfel că principalul este să nu faci pe deșteapta ca... și aici a citat cîteva nume de poeți renumiți, încă tineri. — Scrie simplu.

Rămîne într-adevăr în primul rînd ceea ce e simplu, pentru că, în genere, firește, lucrul cel mai complicat e să-i înfățișezi pe oameni cu simplitate, cu atît mai mult cu cît în ceea ce e simplu nu ascunzi lipsa de gînduri și lipsa unei atitudini proprii față de viață. Numai că fiecare din cei mari și-a avut simplitatea sa, la care a ajuns după complicații, după căutări. Iar lus nu-și avea o simplitate a sa. Plină de har, dar nu a sa.

Dar nu despre asta-i vorba.

Eram în pădure noaptea, eu îl chemasem pe lus să parcurgă cercul meu pe schiuri, după prînz. Stăteam pe schiuri, priveam în jur, și fiecare își nota în minte altceva, lus avea ochi buni, vedea amănuntele ca nimeni altul.

Încetă să mai privească pădurea, se sprijini cu pieptul de bețele încrucișate, era pe vremea aceea de ajuns de greoi, arăta mai mult de 33 de ani — și se uită la mine. Niciodată n-am fost prea atrăgătoare, dar unei poete i se iartă asta dacă scrie poezii de dragoste la un înalt nivel. Eu scriam poezii diverse, și versuri de dragoste de asemenea, deși le citeam foarte rar.

— Nu arăți rău, spuse lus și zîmbi. — Hai să ne sărutăm.

— Nu vreau. Într-adevăr nu voiam să mă sărut cu el fiindcă n-a trezit niciodată în mine emoții de acest fel.

lus nu s-a supărat. Se obișnuise cu ciudățeniile mele. El și cu Vika spuneau chiar că eu i-am silit să creadă în «posibilitatea prieteniei între un băiat și o fată», deși încă de pe băncile școlii priveau acest lucru cu scepticism.

lus tăcu, mai aruncă o privire în jur și pe cer ca să-și întipărească în minte cum anume strălucește zăpada, sclipesc poienile și cum se imprimă pe boltă piscurile negre ale pinilor și brazilor. Puse toate acestea bine în magazia sa, ca să le scoată pe urmă cînd va avea nevoie.

— Ești nebună, Verka, spuse el cu convingere. — De ce ne aflăm acum în pădure? Și pînă la Maleevka mai avem de făcut un ceas bun. Puteam să stăm undeva, să bem coniac, tu ne-ai fi citit din simpaticele tale poezii și am fi cîntat la gitară. Și dacă ne atacă lupii? Ia-o tu înainte.

— De obicei lupii atacă din spate, spusei eu, deși nu știam de unde atacă lupii.

— Atunci mergi în spate.

Despre coniac și șederea într-o cameră, lus nu vorbise serios deși poate că, într-adevăr, se plictisise cu mine și ar fi vrut mai degrabă să stea la căldurică, să ia o gustare, să coboare la cinematograful sau să joace biliard. Și totuși, în general, și el tinjese după impresiile ce se culeg în nord, sud, și zona centrală. Și el era trăznit, altfel nici n-ar fi putut să scrie așa. Dar în ce privește lupii, spusese adevărul. lus nu era un cavaler și nu ascundea asta, socotind că talentul trebuie ocrotit.

lus alerga înainte pe pîrtie și eu după el. Aruncă o privire îndărăt să vadă dacă am rămas mult în urmă și repetă:

— Asta e, ești nebună. Și mai ai și un nume care sună într-un fel absurd: Vera. Pe femei nu le cheamă așa, poate numai în paginile lui Cernîșevski. Pe femeile iubite, bătrînicu.

Dar nici numele lui nu dezmiarda urechea: lusup. Totuși, avea dreptate: sînt nebună, deși pe vremea aceea nu știam încă asta. Ghicisem că într-un fel nu sînt ca toți ceilalți, dar mi se părea că aceasta se datorește firii mele: din copilărie, tata și, în deosebi mama vitregă mi-au vîrît în cap că am o fire rea și că de aceea îmi

va fi greu să trăiesc. Îmi și este, în fond, greu să trăiesc, dar nu din pricina caracterului, ci fiindcă nu sînt ca ceilalți. Nu în sensul că aș fi mai bună sau mai rea, ci pur și simplu am o altă măsură.

— Și totuși, unora le place foarte mult numele meu, i-am răspunc. Și mie îmi place uneori. Iar altelei nu-mi place.

Un bărbat îmi spusese: «Doamne, ce frumos te cheamă: Vera... credința! Și ce bine ți se potrivește numele. Ai în tine o taină, ceva de neînțeles, fragil, care-ți scapă printre degete...»

Iată ce cuvinte am auzit odată. Mi-au făcut plăcere, dar n-aveam nevoie de omul care le rostise. Aveam nevoie de alt bărbat care, la rîndul lui, nu avea nevoie de mine. Acum înțeleg că această măsură a mea e vinovată: bărbaților care-mi plac, le e greu cu mine. Celorlalți nu le e greu, dar acestora le e greu. De altfel, și celorlalți le-ar fi greu, dar ei nu simt asta, iar aceștia o simt dintr-odată. Ei au nevoie de femei normale, pentru că ei înșiși sînt oameni normali.

Dar și asta o înțeleg abia acum; atunci, nu înțelegeam și mă străduiam să mă adaptez. Toată viața m-am străduit să mă adaptez, să devin un om normal pînă ce am înțeles că n-o să iasă nimic din strădaniile mele.

— Bine, îi spusei lui Ius. Ia-o înainte și nu te mai uita în urmă, c-o să întîrzie la cină.

Cu toate că am încercat adesea să-i împărtășesc lui Ius ceea ce am văzut eu, dar singură, în pădure noaptea, în doi nu era același lucru. Îndeobște îmi place să mă plimb singură. Îmi place să fiu singură. Nu întotdeauna, firește — poți într-adevăr să te spînzuri dacă ești veșnic singur. Uneori, am pur și simplu nevoie de oameni, de zgomot, de fel de fel de deșertăciuni, chiar de aceea de a bea vodcă și de a pălăvrăgi verzi și uscate. Dar dacă oamenii, zgomotul și deșertăciunile se prelungească mai mult de trei zile la rînd, începe să mă chinuască melancolia, o melancolie neagră și imediat caut singurătatea cu orice preț. Odată, vîlăguită de mulțimea de prieteni și cunoscuți din Maleevka, am spus că plec în oraș. M-am zăvorît la mine în cameră și toată ziua am zăcut, cu urechile astupate cu vată, fără să beau și fără să mănînc. Totul era în regulă, dar seara, bunii mei prieteni au luat de la garderobă cheia ca să-mi aducă în cameră cina. În odaie au dat de mine, li s-a părut ciudat, eu m-am simțit cu musca pe căciulă, dar dacă n-aș fi procedat astfel, mă tem că aș fi început să mușc...

Acum înțeleg că pricina acestor ciudățenii constă în educația mea. Mama, pe care tata o convinsese cu chiu cu vai să nu avorteze, după ce m-a născut, i-a trecut repede tatei grija mea. Acesta era pe atunci holtei.

Am crescut astfel: uneori tata angaja o doică, în două rînduri am început să merg la grădinița de copii, dar, de cele mai multe ori, tata mă lăsa singură în casă, închisă în cameră cu cheia. Țiu minte că, odată după ce m-am deșteptat și m-am jucat puțin de-a ceva pentru curățirea conștiinței — tata îmi ordona cu severitate să nu mă plictisesc și să mă joc cu jucăriile — m-am așezat lîngă ușă și m-am uitat pe gaura cheii să văd cine se urcă pe scară. Îl așteptam pe tata. Întîmplător a venit foarte tîrziu: totuși, își avea și el o viață a lui; atunci, sătulă de așteptare, am ațipit lîngă prag. Firește am fost bine scărmanată.

Oaspeți, în genere niște oameni oarecare, aveam foarte rar. Cred că din pricină că tatii nu-i plăcea să rînduiescă după ei. Aveam, cum s-ar spune acum, un apartament de o cameră, dar de fapt era pur și simplu o chilie mai mare dintr-o fostă mănăstire. Ușile majorității chiliilor dădeau de-a dreptul pe coridor și camera noastră era despărțită de coridor de o mică bucătărie unde, în afară de conducta de apă, și de o plită încălzită cu lemne, nu exista nici un fel de confort.

Îmi amintesc că la noi era întotdeauna foarte curat și frumos aranjat, dar, în același timp, întunecos.

Cînd m-am născut eu, tata avea patruzeci de ani și începuse să capete deprinderi de burlac: iubea curățenia și ordinea, dar întrucît slujnicele la noi în casă nu erau ținute mult, cred că din cauză că fiecare începea să pretindă repede rolul de stăpînă, tata făcea totul singur.

Aveam un parchet dispus în pătrate mari, tata îl freca cu o ceară de parchet vișinie și eu îmi murdăream călcîiele cînd alergam pe el cu picioarele goale. Călcîiele, ciorapii sau tăpile pîslarilor în care umblam acasă iarna, erau întotdeauna portocalii. Tapetul din cameră era roșu închis, avînd deasupra o fișie foarte lată, reprezentînd urși în pădure, la care îmi plăcea să mă uit stînd tolănită pe pat.

Seara, cînd se întorcea de la lucru, tata încălzea godinul, eu stăteam în fața ușiței deschise și priveam la focul care parcă mă hipnotiza: nu țiu minte să fi gîndit sau să-mi fi închipuit ceva de seamă uitîndu-mă la foc, totuși era greu să fiu smulsă de lîngă sobă și trimisă la culcare.

Mă îmbrăcau acasă în pantaloni lungi de molton și un sveter bej subțire. Odată, cînd m-am înecat cu untură de pește l-am murdărit și după aceea, deși a fost spălat, mirosea neplăcut, dar haine noi mi se cumpărau rar și acest sveter exista și atunci cînd m-am dus la școală.

Tata gătea bine. Cred că de atunci n-am mai mîncat, de pildă, ceva atît de gustos ca plăcinta aceea din făină și ouă, coaptă în cuptor, sau mîncarea meșterită din scrumbie, carne, ouă și pîine albă.

Ca toți puii de om eram însetată de societate, dar cu fiecare an ce trecea mă simțeam tot mai prost în societatea copiilor, și, respectiv, a adulților.

O dată a venit o mătusă din partea mamei și a locuit la noi o săptămînă. Vroiam s-o distrez, dar nu știam cum, și am mințit-o că la noi există un șoarece care, dacă e liniște, iese din gaură și se joacă cu mine. Mătușa dorind să mi se facă plăcută, stătea fără să se miște, aștepta ieșirea șoarecelui, dar, acesta bineînțeles nu se arăta. Mătușa vorbea cu mine precum cu o bătrînă: respectuoasă și cu răbdare.

Exista la noi un șoarece, dar ieșea numai cînd era întuneric, cînd nu ardea lumina. Atunci mi-era frică. De șoareci nu mă temeam, dar mi se părea că ceea ce foșnește și umblă încetișor nu e un șoarece, ci altceva. Dacă uneori, înșelat de liniște, șoarecele venea ziua, îi azvîrleam o bucată de chiflă și el pierea în gaura sa, de parcă aș fi dat cu piatra și pe urmă tata mă certa că risipesc pîinea și fac gunoi.

Nu mă simțeam la largul meu nici cu copiii de aceeași vîrstă: mă mirosiseră că sînt o oropsită și nu voiau să se joace cu mine, mă zădărau numai. Iar dacă găseam vreo fetiță care era ca și mine singură, nici atunci nu se lega jocul: eu nu știam să mă joc.

O dată, eu și încă o fetiță, am rămas la grădiniță după program fiindcă tatăl meu și mama ei întîrziiau. Educatoarea ne-a îmbrăcat și ne-a dus în curte. Ne-am dus în fundul curții și ne-am așezat pe un morman de fier vechi. Ea m-a întrebat unde e tatăl meu, eu: unde a fost în timpul verii; pe urmă fetița a propus să ne jucăm de-a mama și tata. Eu, firește, am făcut pe tatăl, ea pe mama, pînă acum n-aveam copii, iar mai departe fantezia mea ajungea numai ca să spun că: eu mă duc la serviciu și tu să stai acasă. Dar de ce se merge și ce se face la serviciu, eu nu știam, așa că m-am apropiat de un drug de fier care ieșea din morman și m-am apucat să-l zgîlții. Îl tot zgîlțiiam și fetița a început să se plictisească și-a exclamat: «Ce faci acolo, proasto!» și-a fugit. Eu însă am rămas în curte fiindcă mi-era rușine să mă duc după ea.

E drept, cînd am împlinit cinci ani, am învățat deodată să citesc liber și am citit *Cărțile junglei*, *Gargantua și Pantagruel*, *Copii și pui de fiare*, *Povestirile despre*

animale ale lui E. Senton-Thomson, *Baronul Münchhausen*, *Gulliver* și alte cărți pentru copii, revistele *Iej*, *Cij* și *Pionierul*, care se tipăreau atunci pe o hîrtie proastă într-un format mare. Nu cred că se schimbaseră simțitor conținutul șederii mele acasă: în mine existaseră întotdeauna lacrimi, iar acum, ele au început să curgă simplu la lectura acestor cărți, în special a *Cărților Junglei*. Dar, în schimb, ieșind în stradă, puteam acum să le propun copiilor să ne jucăm de-a Mowgli, spunându-le cum și ce au de făcut și împărțind între ei rolurile. Tuturor le plăcea să se joace de-a ceva neobișnuit și, cu toate că pecetea de oropsire persista asupra mea o simțeam cu mult mai puțin, și ajungeam să uit de ea.

Digresiunea lirică s-a întins de-a binelea, dar eu voiam pur și simplu să se înțeleagă de unde s-au ivit în firea mea unele bizarerii. Nimic nu este pur și simplu așa.

Într-un cuvînt, călătoriile mele nocturne prin pădure au început oarecum întîmplător. Am ieșit după prînz pe inelul meu, sperînd că voi reuși să-l parcurg pînă la căderea întinerului. Cu o săptămînă în urmă m-am plimbat prin pădure după prînz și m-am întors acasă cînd se întunea. Totuși, uitasem ce repede scade ziua în acest anotimp. Cînd am intrat în pădure începea să se întunece, am grăbit pașii, dar cu cît mergeam mai repede, cu atît se întunea mai vertiginos: în adîncul pădurii, copacii erau tot mai deși, tot mai înalți. Atunci am hotărît să nu mă grăbesc, ci dimpotrivă să merg mai încet. Nu fusesem pînă atunci niciodată noaptea în pădure, dacă nu țin seama că, fetiță fiind, în timpul războiului, mergeam cu trenul noaptea după ciuperci, dar înoptam în gări sub șoproane, și nu în pădure. Leșeam devreme, cînd de-abia începea să se lumineze, dar acele excursii ale mele nocturne nu intră la socoteală: nu exista minte, nu exista frică. Dar nici ochi nu existau. Acum am ochi, e drept, știu și ce e frica. Dar frica pot s-o înăbuș.

Mergeam pe inelul meu: cincisprezece kilometri, normă zilnică, în loc de gimnastică, cu care mă deprinsesem în așa măsură că ziua nici măcar nu priveam în lături. Dacă mă duc să mă plimb în linie dreaptă, imediat doresc să mă întorc: pentru ce să nu mă întorc din locul acesta, de ce să merg mai departe? Dar în inel există o forță centrifugă care te susține: odată intrat pe orbită, fugi pe ea măcar pînă în momentul cînd punctul de intrare pe orbită se întîlnește cu punctul de ieșire din ea. Îndeobște, noi săvîrșim tot timpul niște cercuri închise: mergînd la muncă și întorcîndu-ne, plecînd în delegații și revenind. Firește se poate spune că aceasta este o mișcare liniară: acolo și înapoi, dar liniile de mișcare inițiale și de întoarcere nu coincid niciodată, după cum nu coincid nici liniile psihologice, ele sînt întotdeauna o elipsă întinsă, un cerc și nu o linie dreaptă. Ciclul psihologic complet al vieții omenești este de asemenea o elipsă.

Așadar, mergeam pe inelul meu, mergeam tot mai încet și mai încet pentru că în jur totul era nou pentru ochi. Nou nu pentru că în timpul zilei sclipa și soarele, iar noaptea era întuneric și lună. Era nou conținutul lumii înconjurătoare.

Îmi place foarte mult ziua și soarele; cînd e soare, mă simt liniștită și veselă dar acum era ceva ciudat, dar ciudat într-un fel bun. Mă gîndeam că, probabil noaptea, din cauza lipsei de radiații solare se schimbă componența atmosferei — mai precis, componența ei electrică. Sînt un om neobișnuit de nervos, care reacționează cu violență la cele mai mici modificări din ambianța înconjurătoare, iar aici aveam pe deasupra și o stare de spirit specială, aproape de radar. Și deodată am simțit: în sfîrșit! Iată ceasul meu, ceasul puilului de fiară care a crescut în cușcă.

M-am simțit neobișnuit de ușoară, cum nu mă simțisem încă niciodată ziua, cînd prezența unui element neobișnuit pentru organismul meu pesemne că mă copleșea. Aveam nevoie de fugă ca de aer: bețele făceau singure mișcările și, înfiindu-se în zăpadă, aproape că azvîrleau trupul în văzduh. Cîmpul era albastru, cu o oarecare nuanță trandafirie și nereală, după cum nereală era dibăcia mișcărilor

mele și acel impuls lăuntric — simțeam genialitatea în gitlej. Înțelegeam că într-o asemenea stare sufletească te urci pe rug fără să simți durerea.

Zburam atingînd cu inelul bățului umbra mea scurtă, albastră și, deodată, m-a străfulgerat un gînd: ce lucru straniu umbra ! La asta s-au gîndit și înaintea mea un număr înfîrșit de oameni și am citit, cred, aproape tot ce s-a scris pe această temă, am citit, dar nu m-am gîndit și acum, iată, a bătut ceasul meu și m-am minunat: umbra ? ! Alergam și o urmăream cu coada ochiului — se schimba pe măsură ce mă mișcam, se lungea, capul era îngust, tocit, ca și cum aș fi fost un animal de pe insula doctorului Moreau. Pe urmă, umbra s-a scurtat atît că părea c-a dispărut cu desăvîrșire. M-am închipuit undeva în Uzbekistan: acolo pămîntul e alb și uscat, soarele arde cu văpăi albe, iar umbrele sînt pronunțate și negre, m-am închipuit în mijlocul acestora toate fără umbră de parcă mi-aș fi pierdut gravitatea, ca o limbă de foc care se ascunde în lumina zilei și zboară spre cer.

M-am îndreptat spre satul ars — mai precis satul nu mai exista de mult, nu mai era nimic decît niște sălcii așezate în două rînduri ca pe marginea unei străzi, ca în fața unor case care nu mai există de mult. Erau niște sălcii sinistru poleite de lună pe bolta neagră a cerului și la nivelul dîmbului se înălțau două mici piramide cu stele.

Stăteam în picioare uitîndu-mă la aceste sălcii, la aceste piramide de lemn, simțind în mine acel îngrozitor impuls lăuntric care se învecinează cu isteria, cu lacrima, de-abia mă stăpîneam să nu țip, să nu izbucnesc în hohote de plîns, să nu mă rostogolesc pe zăpadă. « Ridicați-vă... ridicați-vă ! Doamne, de ce a fost asta, cum s-a putut întîmpla asta ! »

M-am silit să merg mai departe, în curînd pîrtia a cotit-o spre pădure, simțeam cum în mine se nasc versurile. Îndeobște scriu versuri bizare, poate proaste, dar mie îmi plac. Unii se miră de ele, alții fac haz, dar lui lus și lui Vika de pildă, le plac.

Zburam prin pădure de parcă aș fi fost oarbă, temîndu-mă să nu pierd versurile care-mi umblau prin cap precum arde un foc: se ridică o flacără și se retrage, pe surcelele fine țîșnește o alta și scade fără să fie în stare să se smulgă, devine albastră și apoi, fumul.

E bine, că totuși mi-am amintit că undeva în acest loc, trebuie să existe o altă pîrtie care cotește spre casă. Brazilii aveau vîrfurile strînse, nu se vedea nimic, dar ca al o sutălea treizeci și treilea simț am auzit că drumul e tocmai aici. M-am așezat pe vine și pipăind pîrtia pas cu pas, am găsit locul unde se încrucișa cu cealaltă pîrtie.

Și iată că în ziua următoare l-am chemat cu mine pe lus, crezînd că și el va simți același lucru. Dar el nu a simțit și, cînd am început să-i povestesc ce se petrecuse cu mine, mi-a spus că sînt o isterică și o psihopată și că dacă aș fi mai bună cu el și cu alți bărbați, nimic asemănător nu s-ar fi întîmplat. În ce-i privește pe ceilalți bărbați era pur și simplu prost informat, dar un simbul rațional exista firește în raționamentele sale. Extazul religios, contemplarea poetică, sînt totdeauna la granița nebuniei și această stare sufletească o îndrăgeau și știau să și-o provoace anticii — printr-o viață de pustnic, prin înfometări îndelungi, prin abstenență. Anticii cunoșteau prețul zborului sufletesc, iar lus nu pricepea o boabă din asta. De altfel, și aici el încerca să tragă pe sfoară natura: ajungea la ceva asemănător cu ajutorul sticlei de coniac. Dar aceasta era doar un jalnic simulacru.

De altfel, față de lus și Vika nutream sentimente mai calde decît față de toți ceilalți cunoscuți ai mei. Ei mă și oboseau mult mai puțin și cu toate că și cu ei mă adaptasem într-un fel, totuși nu într-o mare măsură; lîngă ei rămîneam

aproape eu însămi. Simțeam că li se pare interesantă tovărășia mea tocmai pentru că nu seamănă cu celelalte cunoștințe de sex feminin și că tocmai pentru această neasemănare nefăcută mă respectă. Chiar și lus care îi privea pe toți, inclusiv pe mine, din înălțimea talentului și a crescîndei sale popularități, în sinea lui se uita la mine de jos în sus, cu curiozitate, și uimire. E un paradox: mă disprețuia și, în același timp, se mira cu respect. Dar în același timp, firește, nu se simțeau de loc la largul lor cu mine și cred că erau bucuroși să se odihnească de societatea mea lîngă femei normale și totodată frumoase.

Odată, m-am dus la Leningrad și m-am oprit la Vika. El era sculptor, locuia cu maică-sa și cu un frate geamăn într-o locuință neconfortabilă, și destul de înghesuită, așa cum atunci erau multe la Moscova și la Leningrad. Lus venise cu încă cineva, acum dramaturg celebru, cu soția, pe vremea aceea noi îl strigam simplu: Olejka. Mama lui Vika se dusesse în vizită la o soră și noi am hotărît pe dată să organizăm o seară veselă: am curățat și am fiert cartofi, ceapă și piine era, am adus o sticlă de vodcă. Eram pe atunci încă relativ tineri, deopotrivă de săraci și, în genere, cred că deopotrivă de fericiti.

Cartofii s-au fiert, i-am pus într-o farfurie comună, am tăiat bucăți mari de ceapă și piine, am presărat sarea direct pe mușama, am turnat vodca în porții egale, am băut și deși nu eram foarte beți, ne simțeam bine.

Am discutat ultimele lucrări ale lui Vika, am vorbit despre marele lui viitor (aceasta s-a adevărit), apoi discuția a condus-o lus și ne-a povestit că vrea să scrie o schiță despre doi care se duc într-un oraș străin: ea, dar n-are noroc. În hoteluri nu există locuri, prietenii nu sînt acasă; o zi întreagă această pereche hoinărește prin oraș, în sfîrșit, iau un taxi, pleacă undeva, rămîn în doi, dar acum sînt obosiți de toate și se întorc în oraș, el o petrece la gară și atît ea, cît și el, doresc ca trenul să plece cît mai repede, să se despartă cît mai repede.

— Bună? Întrebă lus privindu-ne triumfător și, clipind cu șmecherie din ochi, își netezi craniul său mare, ras.

Vika spuse că e bună. Olejka și soția sa tăceau tulburati și eu l-am întrebat la ce bun să se scrie așa ceva. Lus a început să zbiere și să se revolte, fratele lui Vika era de asemenea indignat și a început să ne explice cu ce păcătuiește literatura noastră, de la literatură am trecut la politică și totul era un răcnit și o înverșunare glumeață a unui împotriva celuilalt. Vika striga că prietenia este un lucru bun, minunat, de vreme ce gîndim fiecare altceva și lus i-a replicat pe bună dreptate că nu-i nimic minunat aici de vreme ce ne deosebim ca concepții în ce privește lucruri principale. A sosit mama lui Vika și ne-am potolit cu toții.

Îmi plăcea foarte mult mama lui Vika. Inteligentă, căruntă, bună, nefericită, crede în Dumnezeu. Cînd Vika pleacă undeva în delegație, ea îi dă o iconiță pe care el, deși drăcuie, o păstrează totuși într-un buzunar mic de la pantaloni și o poartă cu el pretutindeni. Nu știu de ce, dar am dorit întotdeauna să-i sărut mîna, poate pentru că eu n-am avut mamă, și omul simte nevoie de asta, altfel are parte de această unilateralitate. Cred că ea gîndește că sînt iubita lui Vika, dar îi plac. Vika mi-a spus: «Bătrînic, tu ești prima femeie pe care o aduc acasă. Poate tocmai pentru că nu mă culc cu tine». Lui Vika îi plăcea un asemenea jargon «inteligent», dar era un băiat de treabă, avea în suflet bunătatea și neliinștea tristă a omului deosebit.

Am discutat cu mama lui Vika, pe urmă dramaturgul și soția lui au plecat, și noi ne-am strecurat în camera minusculă și fără fereastră care, de asemenea, aparținea familiei lui Vika.

Camera spațioasă a lui Vika avea cred că vreo patruzeci de metri pătrați, și era împărțită oarecum în două. În față, la lumină, era amenajat ceva care să-i slujească lui Vika drept atelier și aici și dormea. Atelierul era despărțit de restul încăperii printr-un dulap de cărți și un bufet, mai încolo era, chipurile, sufrageria, și mai departe, în dosul șifonierului era patul mamei lui Vika. Zorea, fratele lui, dormea în acel cotlon unde atunci trebuia să dorm eu.

Și iată-ne întrînd în acest ungher unde era cald pentru că unul din pereți era format din sobă: oglinda și gura sobei dădeau în cealaltă cameră. Pesemne că făcuseră foc de curînd, pentru că peretele era fierbinte. M-am culcat pe patul pliant. Vika stătea la picioarele mele. Zorea ședea pe vine, iar lus se lipise de peretele cald și începuse să cînte. Cînta foarte frumos cîntece rusești și tătare: tatăl lui era tătar, mama rusoaică. Pe urmă, s-a apucat să cînte cîntecele lui Svetlov. Îl priveam de jos în sus și în momentul acela mi-era foarte drag.

— Bine, făcu lus, încetînd deodată să cînte: pesemne că tot timpul se gîndise la asta. Și atunci, despre ce crezi tu că trebuie să scrii?

— Nu știu despre ce trebuie să scrii povestiri. Eu știu numai despre ce trebuie să scrii versuri.

— Bine, și atunci despre ce trebuie să scrii versuri?

— După mine, poezia este ceva care nu se poate povesti, poezia este...

Mi-am amintit atunci cum odată, fetiță încă, m-am scăldat într-un lac din pădure: tata mă luase cu el pe faleză. În mîl, am călcat pe ceva rotund și tare, l-am ridicat, era murdar, mi-am lăsat palma în apă ca să mă spăl și, deodată, în acel ceva care avea forma unui ou, a sclipit soarele și s-a reflectat ceva atît de uluitor, de neînțeles, că mi-am înăbușit un «ah» în gîtlej — am deschis palma și a căzut. Pe urmă, cred că un ceas încheiat am scotocit pe fund, dar n-am mai fost în stare să-l găsesc. Poate că era pur și simplu un ou de pește cristalizat, dar de atunci am rămas cu senzația că am ținut în mînă ceva minunat, străveziu, zguduitor și tot timpul îmi amintesc senzația aceasta.

— Poezia... am repetat eu și am mișcat din degete. Doar nu le puteam istorisi povestea cu oul. — Și povestirea, după mine, trebuie să fie în așa fel, încît să-ți fie cu neputință s-o istorisești... Să fie... ceva rotund... vrăjît... dar nu în sensul copilăresc, firește.

— În povestirile mele există elementul vrăjă, spuse lus.

Avea dreptate, numai că această vrăjă pe atunci abia pîlpîia în ele. Mergînd mai departe, voi spune că, pe fiecare an, ea s-a împuținat tot mai mult. Cu cît crește mîiestria, cu atît scade elementul «vraje».

— Just! făcu Vika. În artă trebuie să existe negreșît «vraja»... Eu de asemenea încerc să întruchiez în ghips acest element. Și nu-mi iese.

Ne-am apucat să-l convingem pe Vika că, dimpotrivă, el izbutește. Zorea striga că nenorocirea artei noastre stă tocmai în naivitate, în stoarcerea din noi a acestui element de vrăjă. Am țipat la el că n-a înțeles nimic, că eu sînt tocmai împotriva dulcegăriilor și poleielilor, pentru că viața este cruntă, dar... Nici eu nu puteam încă să formulez ceea ce vroiam, doar simțeam asta, știam că am dreptate, dar în același timp că, puțin probabil, voi putea să ajung acolo unde mă străduiesc să ajung. Și băieților de asemenea le e greu să ajungă. În cele mai bune poezii ale lui Blok, ale Ahmatovei, ale Tsvetaeviei există acel ceva despre care vorbesc.

— În regulă, bătrînicu! spuse lus. După cum s-a văzut, ești o teoreticiană proastă. Hai mai bine să ne citești niște poezii. Stinge lumina, Zorka!

Le-am citit poezii, și ei au ascultat nemișcați, cu atenție, ca niște copii. Aceasta a fost perioada cea mai frumoasă din viața mea, mai departe totul s-a rostogolit în jos.

Drumurile noastre s-au despărțit brusc și pentru totdeauna. La drept vorbind, pentru asta nu existau nici un fel de pricini speciale lăuntrice sau de ordin exterior, numai că, deodată, drumurile noastre de viață au început să curgă repede pe trei făgașuri diferite: al lui Ius pe-al său, al lui Vika pe-al său, și al meu, firește pe-al meu...

Ius, în cele din urmă, s-a plictisit să schimbe impresii, s-a însurat, totodată a devenit și mai cunoscut, și acum era înconjurat la toate recepțiile de mari scriitori, de scriitori tineri. Când mă vedea la club, mă întreba: «Ei, bătrînico, cum merge? Și eu îi răspundeam: «Strună...»

Și gata...

Vika s-a pus pe băutură. Odată, ducîndu-mă la Leningrad, i-am făcut o vizită lui Vika, dar m-am simțit repede searbădă, nimeni nu se interesa de o proastă care stătea acolo nu se știe de ce. De atunci nu m-am mai dus.

Acest lucru e pesemne firesc, nu e nimic ciudat sau înspăimîntător în asta, numai că m-am schimbat deodată. Acum, aproape că nici măcar să mă mai plimb singură nu mai puteam — se petrecuse ceva cu mine, mă chinuia teama și dorința de a fi în preajma oamenilor.

Noii mei cunoscuți erau toți persoane interesante și discuțiile noastre aveau o anumită ținută, plecam de la ei cu conștiința că am participat la ceva important, dar mă trezesc dimineața cu o senzație de pustietate și de timp irosit în zadar. Totuși, seara, iarăși mă duceam în vizită sau chemam oaspeți la mine.

Scriam și romane, dar de îndată ce începeam un roman voiam să-l termin cît mai repede, pentru că în timp ce îl scriam, senzația de izolare, de tristețe, de inutilitate persista, simțind că ceea ce se întîmplă nu-i obligatoriu.

Odată mi-am adus aminte de cămăruța lui Vika, de Ius în puloverul lui cafeniu și șosete colorate, lipit de peretele cald, de Vika sprijinindu-și fața în palme și de acea căldură dulce a prezenței noastre comune, a legăturii noastre lăuntrice. Nici unul din noi n-avea nevoie de nimic de la celălalt, pur și simplu ne simțeam bine că ne aflăm cu toții în aceeași cameră, că tăcem. Poate că același lucru l-au simțit strămoșii noștri stînd în jurul vetrei comune: tu ești om, eu sînt om, el e om. Ne simțim bine așa...

Mă gîndeam că, poate, Ius și Vika erau oameni de aceeași rasă cu mine, există, cred, la oameni ca și la cîini o rasă proprie, apropiată de tine. De atunci n-am mai întîlnit o rasă ca a mea, poate că n-o s-o mai întîlnesc niciodată, poate că și ei simt în mod inconștient tristețea după măsura rasei lor, dar o înăbușă și se împacă cu faptul că îi înconjoară, după părerea lor, o rasă superioară: Saint-Bernarzii, de pildă. Și acești Saint-Bernarzi dau impresia că Vika și Ius ai mei sînt și ei niște Saint-Bernarzi. Dar ei sînt niște simple potăi, numai că, nu știu de ce, le e rușine de asta. Eu, de pildă, sînt o potaie. Și ce dacă sînt?

Am continuat să scriu poezii, dar ele nu erau publicate aproape de loc, foarte rar și, nu știu de ce, numai cele mai proaste. Mă duceam des prin redacții, devenisem o figură cunoscută, și cînd intram la șeful secției de poezie, acesta întorcea privirile cu plictiseală și-mi vorbea ca și cum aș fi venit să-i cer bani din propriul lui buzunar.

Așa mergeau lucrurile și mă obișnuisem cu gândul că tot așa or să meargă cînd, odată, s-a întîmplat totuși ceea ce trebuia să se întîmple cu mine. La una din reviste s-a schimbat redactorul-șef și nu știu de ce am hotărît să mă duc direct la el cu poeziile mele. Mai departe totul s-a petrecut ca în vis: eu stam jos, el citea, din cînd în cînd se uita la mine și pe urmă m-a întrebat: «Dumneata ai scris astea? Atunci pentru ce ai stat cu ele în buzunar?»

Seara am avut oaspeți: era ziua mea de naștere. Am cîntat, am rîs, am băut, mă uitam la toți cu ochi veseli și beți: «Oameni străini, pînă cînd mă veți încon-jura, oameni străini?»

Ei au plecat, și n-am făcut nici un pic de ordine după ei, n-am spălat vasele, ci rîzînd încă, m-am aruncat pe pat și am luat atîtea somnifere că dimineața m-am deșteptat moartă...

M-au întovărășit pînă la ultimul lăcaș tot niște oameni străini.

Vika spunea odată că-și va vinde ultima pereche de ismene, dar că-mi va aduce la mormînt flori, dacă, firește, voi muri mai înainte. Ius de asemenea a făgăduit să-mi aducă o coroană uriașă și să-mi picure pe mormînt o lacrimă. Dar vîd că nu se prea grăbesc... De altfel, ei m-au uitat, și cînd un om e uitat, pare-se că e viu.

Iată deci în linii mari cît de absurd mi-am trăit viața de la început pînă la sfîr-șit. De ce, toate astea? În general trebuia eu oare să trăiesc? Sau, totuși, mă aștepta «culmea predestinată» și pur și simplu undeva s-a săvîrșit o greșeală din vina mea sau a altcuiva?...

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

PERICLE MARTINESCU

Două viziuni memorialistice paralele: Blaga—Sartre

Cînd, în 1964, apărea la Paris volumul *Les mots* al lui Jean-Paul Sartre, cuprînd o primă parte dintr-o suită autobiografică ce se lasă întrevăzută, faptul a produs în lumea literară franceză o vie surpriză. Scriitorul, prin orizonturile lui intelectuale și prin opera sa elaborată pe parcursul a trei decenii de activitate plină de prestigiu și consistență în cele mai variate domenii — de la speculația filozofică, trecînd prin teatru, roman și eseu, pînă la publicistica de strictă actualitate — se definise ca unul dintre spiritele cele mai direct angrenate în dezbaterea pasionată a condiției timpului său, devenind un exponent ireductibil al modului de reflectare a mișcărilor sufletești cu toate implicațiile de ordin istoric, filozofic, politic, și etic specifice epocii noastre. De aceea nimic nu permite să se prevadă în cariera lui o răsucire de 180 de grade, pentru a se desprinde din textura fenomenelor spirituale imediate și a aborda domeniul retrospecțiunii autobiografice. Apariția lui Sartre în postura de memorialist căpătase astfel aspectul unui eveniment oarecum senzațional, cu atît mai mult cu cît temperamentul și tematica creației sale păreau ireversibile și incompatibile cu tentația incursiunilor într-un domeniu al trecutului.

Același efect de surpriză l-a produs peste un an, în 1965, publicarea la București a volumului *Hronicul și cîntecul vrîstelor* consacrat amintirilor din copilărie și adolescență ale lui Lucian Blaga. Scriitorul român era de asemeni un spirit de la care ne-am fi așteptat cel mai puțin la o lucrare de factură autobiografică, după ce el excellează, într-o activitate de peste patru decenii, ca poet, dramaturg și filozof, în opere de concepție cu adînci rădăcini în sevele epocii noastre, fără a fi lăsat niciodată impresia că ar fi fost ispitit să recurgă la genul memorialistic.

Acest gen, avînd în aparență un profil minor în comparație cu marile creații ale spiritului uman, se bucură însă în contextul literaturii moderne, și îndeosebi al celei contemporane, de o frecvență și o atenție tot mai largi, mai ales atunci cînd el poartă amprenta autenticității absolute și a unui pronunțat caracter confesiv. O nevoie intimă, pornită dintr-un imperativ interior aproape tiranic, îi determină pe

creatorii moderni din toate domeniile să-și acorde un scurt răgaz în activitatea pe tărîmul creației obiective, spre a se consacra investigației fenomenelor de coloratură pur subiectivă ce-au prezidat formarea viziunii lor despre viață și lume, și în ultimă instanță elaborarea operii lor, cu substanța și conținutul ei. Acest imperativ intervine de obicei atunci cînd scriitorul sau artistul a ajuns la o anumită răscruce în creația sa și încearcă să treacă mai departe, să se depășească, sau chiar numai să întreprindă, fie și pentru uzul propriu, un « voiaj interior » cu sondeaje în universul abscons și inefabil din care s-au plămădit și s-au proiectat în afară imaginile de vibrație artistică. Elementul surprinzător constă în faptul că tocmai la scriitorii sau artiștii, poeții, plasticienii, muzicienii etc. — a căror operă este o proiecție directă a lumii lor interioare, avînd deci o pondere autobiografică accentuată, exigența aceasta de « mărturisire » devine mai acută, deși ea ar putea să pară, în asemenea cazuri, superfluă. Dar tocmai prin asemenea cazuri literatura memorialistică își revendică și își impune esența sa.

Acestei tentații de introspectare și de reîntoarcere la izvoarele primare din care opera lor și-a sorbit vigoarea și substanța, nu i-au scăpat nici Jean-Paul Sartre, nici Lucian Blaga. Împrejurarea, cu totul întîmplată, că cele două scrieri autobiografice ale lor au văzut lumina tiparului aproape în același timp, la meridianele geografice și culturale relativ diferite, nu poate rămîne, pentru un observator avizat, lipsită de semnificații. Similitudinea structurii intelectuale și a dimensiunii personalității creatoare ale celor doi scriitori ne deschide curiozitatea de a-i situa pe aceeași linie analitică într-un studiu de literatură comparată. Spirite înzestrate cu o temeinică pregătire filozofică și aducînd contribuții de anvergură în acest domeniu, deși urmînd filioane deosebite; autori ai unor realizări egal de importante în cîmpul beletristicii, avînd ca teren comun de creație teatrul și eseistica, teren extins la Sartre în roman, la Blaga în poezie; conștiințe deopotrivă de avide să recepteze și să transfigureze fenomenele spirituale ale timpului lor; sensibilități la fel de rafinate, promovînd distilarea și integrarea unor moduri moderne de expresie artistică, între cei doi scriitori se pot găsi nu numai afinități în privința preocupărilor și activității lor, dar și seducătoare echivalențe de ordin valoric. Locul de primă baghetă pe care-l deține într-un bine definit compartiment al literaturii franceze de azi Sartre, îl are, în aceeași măsură, la noi, Blaga. Toate acestea fac ca apropierea lor, în cadrul unor considerații raportate fie și numai la obiectul limitat al elaborării memorialistice, să capete o deplină legitimare.

De altfel, Blaga și Sartre, în ciuda unui mic decalaj de vîrstă ce nu depășește distanțarea dintre două generații adiacente, sînt exponenții aceleiași epoci, cuprinzînd prima jumătate a secolului nostru. Blaga s-a născut în ultimii ani ai veacului al XIX-lea — în plină perioadă de apogeu a « naturalismului » filozofic, cum însuși ține să precizeze, și într-un sat din patriarhala și strămoșeasca Transilvanie; cum Sartre s-a născut în primii ani ai secolului XX, « odată cu cinematograful », cum spune el, și într-o familie burgheză din Alsacia, cu vechi și solide tradiții cărturărești. Aceste coordonate biografice ar putea să indice, pe de o parte, depărtarea enormă, pe plan spiritual, de la care au pornit unul și altul, dar ele ilustrează, pe de altă parte, saltul, tot atît de enorm, în favoarea lui Blaga, de a ajunge la nivelul unui adevărat reprezentant al veacului său. Înseși autobiografiile lor au ca perimetru aceeași perioadă istorică — acoperînd primele două decenii ale veacului în care s-a desfășurat copilăria și adolescența lor, pînă la sfîrșitul primului război mondial — pe această conjunctură constituie încă o coincidență ce nu poate fi consemnată fără a se face strînse asocieri între *Cuvintele* lui Sartre și *Hronicul* lui Blaga.

Iată, deci, cîteva elemente ce profilează cele două lucrări, în ansamblul lor, ca două viziuni memorialistice paralele, dar — trebuie să adăugăm numaidecît — nu

omogene. Se cuvine să precizăm chiar că avem două atitudini memorialistice diferite nu numai prin tonul și modul cum sînt redactate ele, dar și prin finalitatea lor intenționată. Lucrarea lui Blaga, scrisă cu două decenii mai înainte, a fost publicată postum, ceea ce înseamnă că poetul nu și-a întocmit « memoriile » cu scopul de a le include în opera sa curentă, ci mai curînd dintr-un impuls de delectare intimă, fără dorința de a face din aceasta un pretext pentru o dezbatere publică. Sartre, ale cărui memorii au un evident caracter de justificare, de orgolioasă exhibare a unei personalități ce deține răspunderea într-un larg sector al fenomenului cultural contemporan, ne oferă și ne impune unele chei pentru explicarea operei proprii. Blaga nu merge atît de departe, el lasă opera să vorbească de la sine, memoriile lui nefiind decît o evocare a copilăriei și adolescenței, unde jocurile lucidității se îmbină cu sentimentalitatea (facultate respinsă aprioric de Sartre), fără referiri directe la creațiile sale literare, dar descriind în mod foarte sugestiv climatul din care și-au extras ele substanța.

Dacă însă genul memorialistic, în special atunci cînd el este impregnat de o incisivă notă confesivă, așa cum se întîmplă în cazul celor mai multe și mai revelatorii exemplificări moderne — implică un puternic accent de acuzație (de auto-acuzație), Sartre adoptă și duce această atitudine pînă la paroxism. Ceva mai mult încă, în pasiunea lui de novator, în setea nestăvilită de a-și exercita funcțiile critice excesiv de ascuțite, el creează în *Cuvintele* o operă de o factură eterogenă, în concert cu atentatele săvîrșite în tehnica tuturor modalităților artistice din vremea noastră. După anti-teatru și anti-roman, Sartre pare a năzui să introducă în terminologia științei literaturii contemporane și noțiunea de *anti-memorii*. Mai înainte de a fi o autobiografie, *Cuvintele* sînt un eseu în care viziunea memorialistică (voluntar deformată) se interferează cu viziunea romanească — bineînțeles în accepția la modă a « noului roman » — unde trecutul se suprapune prezentului, cu dese paranteze spre viitor, și unde narațiunea, axată în jurul unui personaj foarte dilematic ce se caută și se acuză mereu, este canavaua pe care se reflectează concepțiile filozofice ale autorului, considerațiile lui de nuanță sociologică, psihologică și etică, principiile lui literare și estetice, în fine atitudinea lui față de lume și viață, expuse într-o tentă virulentă și fără nici un fel de menajament, în spiritul marilor anti-conformiști ai culturii franceze de tipul Voltaire.

Cu totul altceva întîlnim la Blaga. Autobiografia lui — (și nu știm dacă ea s-ar fi limitat la această primă parte așternută pe hîrtie, sau ar fi continuat, dacă împrejurările i-ar fi fost favorabile, « hronicul vîrstelor » pînă la epocile maturității și ale plenitudinii creatoare) — respectă cu strictețe regulile genului, la el narațiunea urmează firul desfășurării cronologice a faptelor, iar evocarea lor este făcută într-o construcție armonioasă și echilibrată ce se situează pe linia celor mai bune tradiții ale genului din cultura română — între *Istoria ideilor mele* a lui Xenopol și *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă — însă la nivelul superior de intelectualitate și modernitate la care ajunsese autorul *Poemelor luminii* și eminentul gînditor din *Trilogia cunoașterii*.

Ceea ce reține în primul rînd atenția în examinarea paralelă a acestor două autobiografii este faptul că și Blaga și Sartre își îndreaptă antenele cu precădere către explorarea universului mirific al copilăriei, ca înspre un paradis a cărui permanență nu-i este îngrădită omului. Dar în timp ce Blaga regăsește — în amintire — acest paradis, cu toată grația și ingenuitatea lui, pentru Sartre el este definitiv pierdut. De aici, deosebirea esențială dintre viziunea unuia și a altuia asupra copilăriei.

Esul autobiografic al lui Sartre este un rechizitoriu foarte sever, întocmit din perspectiva omului de cincizeci de ani și adresat unei copilării privită ca o « impos-

tură » și pe care, în fond, el o detestă, datorită comediei familiale al cărei actor a fost silit să fie. « Am ieșit din neant ca să le dau iluzia că au un fiu ». Acest fiu trebuia să fie neapărat un copil minune, un obiect de salon, căruia i se cerea un singur lucru: să placă, « totul pentru paradă ». În realitate însă, copilul minune, alcătuit în conformitate cu aspirațiile și vederile celor din jurul lui, era « un soi de monstru pe care cei mari îl plămădesc din regretele lor ». Fructul alianței întâmplătoare dintre o fiică de cărturari și un aventurier care a murit tânăr (« am lăsat în urma mea un mort tânăr care n-a avut timp să-mi fie tată »), el a fost crescut în sera artificială a cărților (« biblioteca era pentru mine un templu ») sub auspiciile unui bunic autoritar, preot protestant și liber-cugetător, ce i-a inoculat o pretimpurie și incurabilă patimă a cititului (« Voltaire și Corneille erau întimii mei »), și a unei mame lipsită de personalitate, în care fiul vedea mai curînd o soră. Din aceste incongruențe de natură biografică a rezultat ceea ce Sartre numește « ușurința mea de necrezut », adică o atitudine refractară, ce l-a animat totdeauna, față de principiile consacrate și instituțiile prestabile. El este — și ține cu tenacitate să fie — un copil teribil al secolului, adesea trucat cu deliberare și la care gesturile cele mai insolite sînt minite să-i « poleiască vocația » de răzvrătit în contra valorilor și concepțiilor imuabile ale societății burgheze, gesturi compuse, ca o reacție, din plăcerea de a produce consternare. La șase ani era tentat să se urce, în biserică, pe o coloană și să facă de acolo pipi în aghiazmatar; la treizeci de ani, ducîndu-se în pelerinaj la mormîntul lui Chateaubriand, a salutat memoria acestuia printr-o micțiune depusă pe venerabila lespede de la Saint-Malo (faptul este relatat de Simone de Beauvoir, ca martoră oculară, în memoriile sale); în sfîrșit, la șizeci de ani, ultima « poznă » de răsunset mondial avea să fie refuzarea ostentativă a premiului Nobel. Nu este de mirare că un asemenea personaj rebel să aibă despre copilărie o optică rebarbativă în care se oglindește alienarea funciară a omului modern în condițiile modului de viață din lumea occidentală, față de care Sartre și-a manifestat totdeauna o nevindecată « greață ».

La un diapazon cu totul diferit este orchestrată autobiografia lui Blaga. Departele de a fi un rechizitoriu, ea este un poem de grațitudine și slavă la adresa împrejurărilor și ființelor ce i-au configurat personalitatea și l-au inițiat în misterele lumii, descifrate treptat și care i-au alimentat mai tîrziu opera. Fiu de preot și el — preot de asemenea liber-cugetător și chiar « areligios », care făcea periodice escapade bahice în afara ambianței domestice — Blaga se bucura în copilărie de aceleași privilegii ale unei atmosfere propice preocupărilor cărturărești, dar, spre deosebire de Sartre, la el respectul față de familie și părinți (Tata și Mama sînt totdeauna investiții în cursul narațiunii cu aura majusculelor, ca niște entități tutelare) merge pînă la un adevărat cult. El n-a fost în frageda vîrstă victima excesului de livresc. Templul său n-a fost biblioteca, ci Natura, cu pajiștile și cu rîurile ei, cu munții ce-i « străjuiau copilăria ca niște zeități », și cu întreaga magie a unei existențe desfășurate în mijlocul firii protectoare și plină de certitudini trainice, ferit de abuzul îngurgitărilor celebrare și de voluptatea năzdrăvăniilor extravagante. « Timpul ni-l iroseam în joacă aproape neîntreruptă. Cugetul nostru își învăța imperatiile de la păsări și flori, astfel că datoria noastră (a copiilor, n. r.) era numai aceea de a crește. » *Hronicul și cîntecul vîrștelor* — titlul însuși conține o mare doză de lirism — nu este un eseu iritat, caustic, împletit din sarcasme și diatribe și convertit în autobiografie, ca în cazul *Cuvintelor* lui Sartre, ci un poem limpede, calm, luminos, de o cuceritoare dispoziție intelectuală și sufletească, și numai prin liniaritatea lui narativă convertit în autobiografie. Blaga nu manifestă nici un fel de tendință de a înveciva ambianța și de a reduce totul la un ego-

centrism exclusivist, ci urmărește în orice amănunt de viață și de gândire să descopere și să amplifice legăturile dintre ființa proprie și universul exterior, fizic sau spiritual. La Blaga conștiința apartenenței la cultura și istoria neamului său atinge forme plenitudinare, exprimate prin consemnarea idealurilor colective dominante în apocă, în timp ce Sartre avea despre el însuși, la aceeași vîrstă, imaginea unui «pustiu palat de oglinzi în care secolul ce se năștea își oglindea plictisul».

Deosebirea fundamentală, de structură atavică, dintre Sartre și Blaga constă în diferența cadrului inițial de la care a pornit fiecare. Deși amîndoi se întîlnesc la nivelul valoric al realizărilor literare și al cuetării organizate în ample construcții filozofice ale căror rădăcini sînt împlîntate în climatul copilăriei — căci «neliniștile copilăriei sînt metafizice», spune Sartre, în acord cu Blaga care se consideră o «ființă eminentamente metafizică» — factorii ce au condiționat conținutul creației lor sînt radicali opuși. Blaga este un fiu al naturii, al «ritmurilor cosmice» cu toate fabulațiile lor de ordin teluric și spiritual. «Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întîlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. . . . Trăiam palpitînd, și cu răsufierea oprită cînd de mirări, cînd de spaime, în mijlocul acestei lumi». Sartre este, dimpotrivă, un citadin ireductibil și un produs al cărților. Ca și cum i-ar da o replică promptă lui Blaga, el spune: «N-am scormonit niciodată pămîntul și n-am umblat după cuiburi, n-am cules niciodată plante pentru ierbar și nici n-am aruncat vreodată cu pietre după păsări. Cărțile însă au fost păsările și cuiburile mele, animalele mele domestice, staulul și satul meu . . . Locul meu este un al șaselea etaj parizian cu vedere spre acoperișuri. Multă vreme m-am sufocați în vîi, cîmpiile mă copleșiră». Era foarte normal ca opera lor filozofică să se cristaliceze în viziuni foarte diferite — a spațiului mioritic la Blaga, a existențialismului născut și propagat în atmosfera suprasaturată de intelectualitate a cafeurilor pariziene, la Sartre.

Și, totuși, aceste două spirite reprezintă două «fețe ale veacului», cum ar fi spus Blaga, în ciuda multelor divergențe izbitoare. Oprindu-ne numai la autobiografiile lor, și dincolo de ceea ce-i diferențiază, putem desprinde cîteva caracteristici ce-i situează, într-o exegeză de circumstanță, pe același plan. Și *Cuvintele și Hronicul* sînt scrise cu o desăvîrșită nuanțare a expresiei artistice, Sartre captivînd prin energia intelectuală tonifiantă pe care o transmite cititorului, Blaga prin farmecul ce emană din povestirea lui încărcată de lirism și care amintește la tot pasul de poetul înzestrat cu o claviatură ce-i conferă un loc de frunte în confluentele liricei europene a secolului XX. O preferință pentru una sau alta dintre aceste două scrieri, atît de asemănătoare prin subiect, atît de deosebite prin ton, nu poate fi invocată. Sartre ne invită la un duș de luciditate, ce stimulează și fortifică, Blaga la o plimbare prin zone de grație ozonificate de brizele provenind dintr-un immanent văzduh sufletesc în care ne regăsim și ne complacem. Amîndoi sînt, prin orizontul intelectual, prin viziunea fiecăruia despre lume, prin calitatea gândirii și prin timbrul sensibilității artistice, exponenți ai epocii noastre — la poli ce nu converg, dar iradiază cu aceeași putere — amîndoi angajează deopotrivă interesul și pasiunea de a-i urmări în modul cum își privește fiecare copilăria, ca sursă revelatorie în făurirea creațiilor și personalităților lor. În sfîrșit, în ultimă analiză, amîndoi au ca obiect descifrarea și explicarea omului și a destinului său, în condițiile vieții moderne, pornind de la experiențe individuale dispartate. Iar faptul că primele capitole ale autobiografiilor lor au intrat în conștiința publică în același timp, nu face decît să întărească, prin această coincidență, pregnanța unui eveniment memorabil proiectat pe ecranul manifestărilor cu valoare de simptom în cadrul efervescentelor artistice și literare din zilele noastre.

EDGAR PAPU

«Vremea tăcerii» de Luiz Martín Santos

Notăm cu adâncă satisfacție traducerea unuia din cei mai captivănți scriitori spanioli ai veacului nostru, revelat ca atare doar din 1962, cu o singură carte, *Vremea tăcerii*, căreia autorul i-a supraviețuit numai doi ani. Satisfacția ne e cu atât mai mare cu cât traducătorul, Sorin Mărculescu, a dat o tălmăcire ce poate fi calificată, fără rezerve, drept magistrală, și pe care a însoțit-o de o postfață demnă de opera comentată.

Deși postfațatorul declară cu modestie că n-a schițat decât o serie de glose, «cîteva doar la un text cu infinite sugestii», noi surprindem, totuși, că nimic esențial n-a scăpat comentariului său. Introducîndu-și, agil și elastic, observațiile în cele mai strimte și mai sinuoase subterane ale acestei opere complexe, el a ajuns la concluzia că Luis Martín Santos face parte din «marea familie a satiricilor vizionari», a unui Quevedo, a unui Cervantes, a unui Swift, și că, în ultimele decenii, este singurul romancier spaniol «cu vocație demiurgică» și care a avut «curajul artei integrale». Am semnalat cele de mai sus cu titlu de îndemn de-a se citi, odată cu traducerea și întreaga postfață, pe care noi n-am putea-o reda decât rezumativ și extrem de palid în comparație cu felul cum a fost concepută.

De aceea, după obiectivul nostru primordial, acela al semnalării, ne mai rămîne doar să adăugăm cîteva observații — anexe în jurul autorului. Luis Martín Santos a fost medic, și chiar savant de renume în specialitatea sa. Prin urmare, cartea trebuie înțeleasă și din optica acestei specialități, și anume într-un dublu registru, al concepției și al expresiei. În primul rînd, Santos urmărește anatomia sau, mai bine zis, fiziologia patologică a Spaniei de astăzi și a aceleia de totdeauna, fiindcă după cum bine surprinde postfațatorul, el își desfășoară ideile pe o verticală în timp. Această analiză, ca și în cazul lui *Don Quijote*, ca și al altor scrieri satirice spaniole, se restrînge la un singur om sau la un grup redus, care însă absoarbe simbolic destinul unei întregi țări alienate și dezorbite. De relevant este că specificul grotesc astfel rezultat, care a denunțat invariabil acea alienare a Spaniei, acea abatere încremenită a ei din cursul firesc al istoriei — de la creația literară a lui Quevedo și pînă la gravura lui Goya — are el însuși ceva de «cruzime» medicală, de incizie directă și singeroasă, de detectare fără menajamente, cu instrumente fine și tăioase, a celei mai ascunse cangrene. Cu atât mai exactă și totodată mai radicală va fi această incizie în corpul destinului Spaniei cînd ea se va opera chiar de un medic, mai cu seamă de un medic spaniol, care este și scriitor de mari resurse.

În al doilea rînd, s-a vorbit adesea de o anatomie a limbajului, de o disecție în nervurile cele mai delicate din materia concretă a cuvintelor. Și aici intervenția medicului, în pătrunderea organismului lingvistic ni s-a părut adesea lămuritoare.

Am crede, bunăoară, că uriașa înzestrare verbală a unui Rabelais a fost în parte ajutată și de aplicările anatomice ale inițierii sale medicale, care l-au încurajat să desprindă diferențieri infinite de elemente într-o masă compactă și vie — în speță pasta limbajului — să opereze într-însa secțiuni nebănuite, să găsească încrengături subjacente, comparații și jocuri scripitoare în registrele mai multor stiluri. Această îndrăzneală de a tăia singur în trupul limbajului, de a-i descoperi cu exactitate secretele circulației interioare, făcându-l să alunece cu strălucire pe cea mai largă curbă de variații a vorbirii, îl caracterizează și pe medicul artist Luis Martín Santos.

Dar interesant este de surprins și specialitățile medicale ale autorului pentru a le raporta la marile realități ale literaturii spaniole. Santos a practicat mai întâi chirurgia și apoi psihiatria. Vom inversa termenii, privind mai întâi la doua specialitate, fiindcă la ea s-a fixat definitiv scriitorul și s-a făcut cunoscut prin lucrări erudite. Interesul unui scriitor psihiatru se întindește iarăși cu o orientare și cu o factură tradițională a literaților spanioli, dintre care cel mai mare a avut drept erou un «nebulon». Printre intuițiile scăpărătoare, cu care la noi un George Călinescu, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, a vrut să prindă ceva din esența fenomenului literar iberic, se numără și consemnarea acelei *locura* (nebunie), pusă în opoziție dialectică cu *simțul critic*. Precizînd, sau mai degrabă, completînd intuiția lui Călinescu, noi am spune că prin *locura* se înțeleg două lucruri, și un anume avînt exaltat al scriitorului — echivalent cu ceea ce, în Renaștere, un Marsilio Ficino, printre cele patru *furori* ale sale, identifica drept *furor poetic* — și aspectul dezintegrat al vieții și istoriei spaniole, într-un cadru de patologie socială, consemnat prin *spirit critic*. Această din urmă trăsătură se află potențată la Santos prin diagnoza lucidă a psihiatrului, sublimată în elanul și totodată în finețea artistului.

Dar am spus mai-nainte că Luis Martín Santos își însușise și cunoștințe în chirurgie, pe care le-a și practicat un timp. Faptul poate fi raportat la o trăsătură și mai notabilă a literaturii spaniole. Este vorba anume de intuiția *organică internă*, dezvoltată mai accentuat decît oriunde. Literatura spaniolă a cultivat totdeauna sensibilitatea viscerală, acordîndu-i cele mai variate registre, de la focul săgeții angelice, care Teresei de Avila îi «răzbătea pînă la viscere» (Libro de su vida, XXIX) și pînă la grotesca inimă carnală a lui Durandarte din *Don Quijote*. O asemenea trăsătură se continuă exuberant și în veacul nostru. Un exemplu, între multe altele, al ascuțitei sensibilități organice, cuprinse în coordonatele literaturii spaniole, ne oferă vestita *Oceanografía del tedio* (Oceanografia plictisului) de Eugenio d'Ors. La un moment dat, autorul simte intens un contact nu numai vizual, ci și tactil, cu un anumit nor de pe cer. Atingerea era precis localizată undeva după ureche. Reflectînd, și-a dat seama că acolo se află un os cu țesut spongios, sensibilizat prin contemplarea spongiozității analoge a norului. După cum se vede, era vorba numai de o iluzie tactilă, pe care o produsese, afectînd un anumit organ, senzația fizică lăuntrică, trezită de structura similară a unui aspect din afară.

Atît în cazul *locurei* cît și al intuiției viscereale, întreaga literatură spaniolă, veche și nouă, își fundează toate tainele pe coeficientul subiectiv al reacțiilor respective. Pentru prima dată, chirurgul și apoi psihiatrul Luis Martín Santos, fără a se abate de la acel uriaș fond intuitiv, îi adăogă și oglinda rigorii științifice. Atît aspectele maniacale — bunăoară, cultivarea, în sens simbolic, a șoarecilor cancerigeni — cît și intuițiile organice sînt date nu numai sub specia pătrunderii subiective, ci și sub aceea a înregistrării științifice, *locura* și trăirea viscerală își leapădă pentru prima dată implicațiile de întineric organic și psihic, și capătă claritatea radiogramelor. Scriitorul însuși își dă seama de această contribuție a sa, doar recent posibilă în Spania; astfel, evocîndu-l odată, în paginile romanului, pe marele neurolog Ramón y Cajal, afirmă că numai el i-a vindecat pe spanioli de

«complexul inferiorității științifice». Pe plan literar, una din roadele cele mai strălucite ale acestei «vindecări» este tocmai arta lui Luis Martín Santos, unde în mod paradoxal, precizia științei sporește nebănuit volumul sugestiv, ajuns uneori pînă la colosale semnificații de mit.

Am stăruit pînă acum asupra medicului nu pentru interesul faptului în sine, ci pentru forța de convergență a unor virtuți literare spaniole în registrul acelei științe, totodată exacte și vizionare, care proliferază fantastic straturile sensurilor. La nivelul cunoașterii și expresiei științifice, el perpetuează atît străvechile viziuni cît și străvechiul ritual grotesc al Spaniei. De aceea, subscriem în totul la afirmația lui Sorin Mărculescu, care respinge categoric încercările de minimalizare a scriitorului bănuît a fi un epigon al lui Joyce sau al romanului american. Prin optica de precizie înfinitesimală a unui actual om de știință se identifică, cu cea mai luminoasă evidență, atît esența Spaniei alienate și dezintegrate de totdeauna cît și grotescul feroce prin care ea se lasă privită.

Traducătorul îl leagă îndeosebi de arta lui Quevedo, din care dă unele citate concludente. Dar referințele sale la vechea albie a literaturii spaniole merg și mai departe, pînă la Cervantes și pînă la Asmodeul picaresc al lui Quevara. Noi am extinde încă și mai mult acest cîmp de filiații. Bunăoară, confesiunea bătrînei văduve, suspectă proprietară de pensiune, cu tot limbajul ei savuros, care îmbracă în ton de legendă infamia meschină și mizeria morală, amintește perfect de ambi-anța familială a picarescului prostital din care a ieșit Don Guzmán de Alfarache al lui Mateo Alemán. În sfîrșit, mediul grotesc cu semnificație de *esperpento*, al bilcuiului, aduce aminte de o tradiție mai apropiată, aceea a lui Valle-Inclán.

Am putea spune, cum a observat și postfațatorul, că opera lui Santos prelungește, pe plan mondial, filiația romanului picaresc. Și aci însă se mai cere precizat că scriitorul operează o inversare în filonul tradițional. În vechiul roman picaresc accentul de *pícaro* cade asupra eroului, iar nu asupra mediului. La Santos, eroul nu este un picaro, dar se află tîrît și pecetluit în destinul său de un mediu de *pícaros*. Personajul principal, medicul Pedro, ar fi mai curînd un Don Quijote degradat, așa cum asistentul său, Amador, care, fără a-l crede, face jocul maniac al celui dintîi, ar fi un Sancho degradat. Și spunem «degradat», fiindcă Pedro nu are nici măreția morală a eroului cervantin, nici personalitatea, nici puterea sa de a simboliza Spania. De aceea, cu prezența lui științifică fără acoperire, apare mai curînd ca un mediocru domn Pickwick decît ca un Don Quijote, însă un Pickwick căruia i s-ar fi extras valoarea umană a jovialității și bonomiei, și i s-ar fi incubat, în schimb, iluzii quijotești, parafrazate pe planul științei, năzuind să cucerească împărțirea premiului Nobel.

Sfîrșimarea iluziilor sale nu face să rezulte o dramă, fiindcă nici o prăbușire nu poate avea loc decît de sus. Or Pedro, în afară de dubioasa sa manie șoricească, este încă dinainte un om lipsit de voință, de personalitate, de discernămint, tern ca inteligență, dotat cu un slab instinct de apărare, și, ca atare, pradă ușoară a tuturor solicitărilor impure, în fața cărora sucombă pasiv. Drama Spaniei — spre deosebire de aceea întrerupată de reala grandoare a lui Don Quijote — stă în faptul că nici nu se poate înălța la nivelul de dramă. Un om mediocru, cu naive ambiții științifice, înconjurat de *pícaros* care-și întind — fiecare în felul său — tentaculele asupra-i, nu oferă decît o măcinare sisifică, un angrenaj inutil, gratuit, care se consumă în gol. Toată această rețea parazitară, vacantă de grandoare și de pasiune, alcătuită din mizerie, promiscuitate, bestialitate și meschinărie, din reproducere și moarte larvară, se află însă dinamizată pînă la paroxism în semnificația ei de incandescenta revoltă a scriitorului, exprimată într-una din cele mai necruțătoare operații de disecare.

La aceasta a contribuit prodigiosul limbaj al lui Santos, în fața căruia cedează orice pecetie a tainei de sensuri. Adesea, termenii și comparațiile medicale se extind și asupra planului moral, desferecînd, cu violență și cu finețe totodată, cele mai insondabile arcanе ale vieții. Virulența secțiunilor operate de scriitor în carnea realității, prelungite uneori cu extracții sintetice din stilul indirect liber al vreunui personaj, oferă fragmente care palpită de sensuri vii, lansate adesea în ipostaze măritoare, de mit grotesc. Iată, bunăoară, prada masculină în tentaculele femeii-polip: « Înțelegere tiranică, asimilare, digerare a bietului mascul în sînul pitonic. Vai de cel ce pătrunde în carnea ei, cum să mai rămînă întreg după? Vagina dentată, scopire afectivă, emasculare posesivă, al meu, al meu, ești al meu, cine cutează să mi-l ia? » De fapt, întregul stil al scriitorului — amplu sau sincopat, dar totdeauna zvicnitor de noutate și de pulsația gîndului, revărsat în comori verbale — merită o analiză laborioasă, care ar anunța roadele cele mai promițătoare.

Cunoașterea, recentă la noi, a valorilor din literatura spaniolă ultimă, relevare, între altele, și prin romanul *Stupul* (La Colmera — 1951), de Camilo José Cela, în talentata traducere a Ioanei Zlătescu Cioranu, trebuie consemnată ca un efort meritoriu al secției respective a E.L.U., care s-a dovedit de o remarcabilă seriozitate atît în selectarea textelor cit și a traducătorilor.

RADU VARIA

Pictorul Horia Damian

E în arta lui Horia Damian o anume latură tranșantă, o mare victorie convergentă a tensiunii și rigorii creatoare.

Fascinat de existență, extrem de viu, neliniștit, timid, aproape în-singurat în atelierul său din Boulevard du Montparnasse, el crează o artă de inspirație generoasă. Panourile albe, simple, cu reliefuri de aur sau albastru, sever geometrice, impun meditația. Pictorul făurește imagini sobre, în care nici o impresie accidentală nu-și găsește locul. Artă lui e intelectuală, ai conștiința că imaginile create de el nu ți-au mai trecut pe dinaintea ochilor, deși recunoști în ele date multiple ale civilizației, de la arhitectonica piramidelor egiptene și a templelor maya până la aceea a ctitoriilor voievozilor români.

Plenitudinea realizărilor lui Horia Damian nu lasă să se întrevadă lunga asimilare a vieții și a mijloacelor de artă, la care artistul a procedat cu înfrigurare: pictura lui trăiește și noutatea ei e direct convingătoare.

Damian îmi povestește istoria operei sale, îmi arată lucrări și cataloage de expoziție.

În 1942 i se atribuia la București premiul național de pictură, la vârsta de numai douăzeci de ani. O dovadă a măiestriei pe care o avea încă de pe atunci e portretul omului cu joben, de la Muzeul Zambaccian, pictat în acele griuri superb rafinate.

Parisul îl supune la proba dură a confruntării cu arta lumii contemporane; e atras de experiența picassiană, de atelierele lui André Lhote și Fernand Léger, de arta lui Mondrian.

Apoi se redescoperă, cu o mare vigoare: o natură intens lirică, un temperament de o rară vivacitate, care animă cu efecte mereu surprinzătoare spațiul pictural, într-o succesiune de simplificări tinzând spre esențial.

Ciclurile piramidelor și porților reprezintă în opera sa trepte de o puritate înaltă. Paleta s-a simplificat, suprafețele și reliefurile închipuite pe pânză creează o poezie limpede.

Damian apare mai singular ca oricând, nou prin capacitatea constructivă și vibrația spirituală ce însumează date și ale contemporaneității și ale vieții, dar și ale unui trecut de cultură milenar.

Prin aceste dimensiuni, templul artei lui se situează mai presus de oricare din modele contemporane, definindu-l ca pe unul din cei mai de seamă artiști de azi.

■ « AZILUL DE NOAPTE » ÎN PERSPECTIVA ACTUALĂ

Literatura secolului al XX-lea — simbolică, parabolică și alegorică în mare parte — dilată realitatea prin intermediul procedeelor de care se folosește și oferă totodată posibilitatea de a descoperi sensuri noi unor opere clasice.

Azilul de noapte de Maxim Gorki, apărut în pragul secolului al XX-lea (1902), preia, reinterpretând, anumite idei și imagini ale trecutului și însușește prin anticipație parte din problematica filozofică și estetică a secolului al XX-lea.

Azilul de noapte, piesa care a cunoscut succese răsunătoare timp de mai bine de 60 de ani pe marile scene ale lumii, este un act de acuzare a societății capitaliste, o imagine a victimelor ei și, în sfârșit, un apel revoluționar la transformarea societății și a Omului.

Privită în contextul literar al secolului nostru, această piesă gorkiană ne dezvăluie însă și alte sensuri. *Azilul de noapte*, plasat într-o lume a absurdului, din care nu există scăpare pentru nici unul dintre locatari, prefigurează lagărele de concentrare ca și literatura care le-a fost consacrată; explică singurătatea, tristețea și durerea omului aflat într-un conflict insolubil cu structura lumii capitaliste și reînvie în felul acesta imaginea lui Marmeladov, cel care, recrispat de durere i se confesează lui Raskolnikov în următorii termeni: « Înțelegi dumneata ce înseamnă să nu ai unde te duce? Căci orice om trebuie să aibă măcar un loc unde să se poată duce ! »¹ Găsim aici încercarea de a evada din lagărul de « ciumați », delușim frica omului de a deveni ciumat. Simțim forța implacabilă a destinului care împinge pe oameni la fapte extreme, pentru a-i face apoi răspunzători de ele, fără perspectiva unei eventuale absolviri; descifrăm luciditatea omului reflexiv — simbol al veșnicului hamletianism; înțelegem dorința omului de a-și crea fetișuri donquijotești. Descoperim în *Azilul de noapte* căutarea înfrigurată oedipiană sau karamazoviană pentru a înțelege condiția umană. « De fapt, care este problema ce ne interesează? Să-ți dezvălui în cel mai scurt timp cine ești, adică, ce fel de om esti, ce crezi și ce năzuință ai... »² Descoperim, în sfârșit, în *Azilul de noapte* reincarnarea mitului prometeic.

Forța acestui conținut filozofic emană din concentrația de parable, simboluri și mituri ale piesei care angajează o vie dezbateră asupra condiției umane, un adevărat « proces » al condiției umane. Literatura modernă, adeseori imaginează un proces ce se desfășoară în fața lumii întregi, pentru a pătrunde esența condiției umane. « O temă domină această literatură din timpul războiului și pe cea de după război: tema Procesului. Întreaga societate este culpabilă, și nimeni nu poate să afirme că este inocent »³. *Procesul* de Kafka, *Ulysse* de Joyce, *Ciuma* de Camus, *Pană de automobil* de Dürrenmatt, *Animale denaturate* de Vercors, *Marea călătorie* de Semprun, *Scaunele* de Ionesco — sînt doar cîteva titluri ce pot fi completate cu nenumărate altele. Scriitorii de diferite orientări filozofice și literare cercetează astfel — deși pe căi diferite — problema condiției umane, care constituie totodată focarul preocupărilor lui Gorki.

¹ F. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, F. P. L. Biblioteca pentru toți, București, 1962, vol. I. p. 16.

² F. Dostoievski, *Frații Karamazov*, vol. II.

³ Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Librairie Perrin, Paris, 1961, p. 178.

Gorki și-a ales protagoniștii pentru *Azilul de noapte* din lumea de la periferia societății, din lumea vagabonzilor. Deși acești vagabonzi stabilesc, sau mai bine zis încearcă să stabilească între ei o ierarhie, ea este mai ales de ordin moral: cu toții sînt la periferia societății, egali între ei, și pot discuta de la om la om, despre adevăr și minciună, despre credință și necredință, despre sensul existenței omenești. Gorki încearcă să rezolve conflictul între ființa umană și societatea care a devenit absurdă prin perimarea ei, încearcă să dea un răspuns suferinței, izolariei, singurătății. În *Azilul de noapte* se presimte cum se va încurca omul modern în hățiturile vieții, atunci cînd nu va putea înțelege la ce trebuie să servească noile descoperiri științifice sau noua tehnică.

Gorki ne apare astăzi ca un scriitor care a intuit în mod impresionant problematica pe care o va dezbat literatura occidentală actuală. El și-a plasat simbolic acțiunea *Azilului de noapte* de fapt pe o scenă a lumii, subliniind astfel gravitatea ideilor pe care protagoniștii le dezbăt, oferind un mare conflict de idei al zilelor noastre.

De-a lungul piesei aceeași promiscuitate, aceeași atmosferă apăsătoare nu este înșeninată de nici un eveniment, iar ceea ce se petrece nu schimbă lucrurile și nici nu are vreo semnificație pentru viața pe care timpul a uitat s-o facă să progreseze. Moartea Annei, uciderea lui Kostilev, arestarea lui Vaska, internarea în spital a Natașei, sinuciderea Actorului — sînt incidente inerente unei existențe lipsite de sens și pe care locatarii azilului le tratează ca atare.

Ei toți refuză să se supună cotidianului la care sînt condamnați de condițiile lor de viață și caută înfrigați alte valori, încearcă să găsească o justificare existenței, să afle un resort interior pentru a putea rezista, cel puțin sufletește, pentru a nu se frînge definitiv. Atît de omenească tentație de a făuri iluzii, necesitatea de a depăși clipa de față și de a o transforma în valoare general-umană. Ar fi suficient de citat stoicismul eroic al prostituetei Nastea care-și apără iubirea imaginară, trăită cîndva pentru Raul: sau speranța pe care o leagănă Vaska-Pepel — poreclit «hoțul» (deoarece «nimănui nu i-a dat niciodată în gînd să-mi spună altfel... de aceea și sînt hoț»...) de a evada din mediul acesta de promiscuitate și de a trăi o viață demnă, sau Actorul care trăiește din amintirea vremurilor cînd avea și el un nume, cînd culegea aplauze... și care acum, în azilul de noapte al Kostilevilor, este un oarecare, și nici măcar nu are un nume. Un dramatism zguduitor generează speranța ce-l animă pe Actor de a se vindeca de alcoolism, într-un sanatoriu din Siberia și de a începe o viață nouă.

Pînă și Vasilisia Kostileva trăiește cu iluzia unei posibile evadări într-o altă lume, cu ajutorul lui Vaska Pepel. Ea spune: «Și poate că nu pe tine te-am iubit, Vasia, ci... nădejdea mea, gîndul ăsta l-am iubit în tine... Pricepi? Am așteptat să mă scoți de aici... Această replică deschide un nou orizont, figurează un fetiș și totodată îl depășește.

Nobila capacitate a omului de a făuri iluzii care iau uneori proporțiile unor fetișuri sau mituri, deosebește fundamental — după Vercors — omul de animal: acestei deosebiri îi închină el cartea *Animale denaturate*, dramatizată ulterior sub titlul *Zoo sau asasinul filantrop*. «Din clipa în care crezi în ceva, trebuie să ai în vreun fel fetișuri... E modul oamenilor de... de a se apăra... împotriva acelor lucruri care ne înspăimîntă»¹.

¹ Vercors, *Animale denaturate*. Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 176.

Cartea lui Vercors se înrudește îndeaproape cu *Azilul de noapte*. În ambele opere sînt preconizate două soluții: fie răzvrătirea și acțiunile extreme, fie izolarea într-o lume proprie fetișurilor.

R.M. Albères consideră această trăsătură ca fiind dominantă pentru omul modern: «La temelia personajelor celor mai sordide ale lui Sartre sau Anouilh, ceea ce se afirmă nu este complacerea în această mizerie umană, ci apelul către ceea ce îi rezistă: Eroi lui Malraux sînt oameni a căror întreagă activitate are ca efort și ca efect exprimarea rezistenței omului la ceea ce-l depășește și-l neagă... În această rezistență omul creează o lume nouă, inviolabilă, a sa proprie, care e cea a curajului sau a artei»¹.

Dar a trăi în societate și a fi liber de ea, este o utopie. Așa-zisa inviolabilitate a lumii interioare a omului se dovedește pînă la urmă extrem de fragilă, mai ales în contact cu realitatea: fie că societatea este aceea care năruie zidurile castelului clădit pe nisip și pătrunde cu violență în intimitatea omului, fie că omul însuși, încercînd să-și realizeze visurile, se lovește de o realitate intolerantă și ostilă.

Gorki urmărește felul în care eroii săi își făuresc fetișurile și le răspunde apoi la așteptări, printr-o parabolă asemănătoare celeia pe care o rostește preotul din catedrală, în fața lui Josef K. din cartea *Procesul* de Kafka. Parabola din *Azilul de noapte* înfățișează un om care credea într-o țară a dreptății, dar aflînd că nu există, se spînzură. Într-adevăr, sinistra parabolă anticipează deznodămîntul: vizitatorii lui Gorki se prăbușesc unul cite unul de la înălțimile «lumii noi» create de el, iar Actorul nu rezistă acestei prăbușiri și se spînzură, întocmai personajului din parabola lui Luka.

Există în *Azilul de noapte* o idee care, așa cum sugerează Gorki, trebuie să constituie adevăratul fetiș al omului: este refuzul de a recunoaște inutilitatea sa ca om, inutilitatea unei vieți pe care o irosise în zadar — ideea ce va sta la baza piesei lui Eugen Ionesco, *Scaunele*. Eroul piesei, Bătrînul, care nu are alt nume — ca de altfel Actorul, Baronul sau Tătarul din *Azilul de noapte* — încearcă, la sfîrșitul vieții, să găsească sens și justificare întregii sale existențe anterioare. Piesa *Scaunele* ne reîntoarce la tragedia Actorului din *Azilul de noapte*. Ca și eroul lui Ionesco, Actorul refuză să accepte că n-a fost nimic în viață: el încearcă să reînvie, în fața celorlalți, momentele sale de glorie, ia o poză teatrală, își dreg glasul ca să înceapă una din marile tirade de pe urma căreia culesese cîndva aplauze... Încercările lui sînt însă zadarnice: el nu mai ține minte nimic — doar niște frînturi fără sens. Și totuși, Actorul va mai face încercarea supremă de a se vindeca de alcoolism și de a lua apoi viața de la început. Aceasta este însă ultima mișcare a arilor sale frînte — este cîntecul său de lebedă.

Disprețul Natașei față de Bubnov și Baronul, care își bat joc de istorisirile Natașei, apare astfel legitim, «pentru că n-au ce povesti despre ei». Sînt niște oameni fără trecut, fără credință, fără dorința de a se ridica deasupra unui cotidian sordid, sau cel puțin în proprii lor ochi. Ei nu cred în nimic, iar «lumea nouă», fetișurile pe care și le făuresc ceilalți pensionari ai azilului, li se par a fi niște «sulemeneli», niște minciuni sfruntate, care nu schimbă nimic, ba în loc să le aducă oamenilor vreo justificare, îi condamnă și mai mult.

Scepticismul și scriba lui Bubnov anticipează literatura absurdului, dar nu aripa ei denunțătoare a realității absurde, ci pe cea care anunță cu glas tare absurdul condiției umane însăși. Gorki e opusul lui Samuel Beckett, la care «condiția per-

¹ R. M. Albères, *Bilan littéraire du XX-e siècle*, Edition Mouton, Aubier, Paris, 1956, p. 100.

sonajelor e aceea a unor milogi dezgustători, cretinizați, opaci, reduși la simple rudimente de fiziologie scabroasă».¹

Scepticismul Baronului este de altă factură — este nuanțat de un tragicism deconcertant: Baronul este conștient de stupiditatea trecutului său nebulos și în rarele sale momente de sinceritate încearcă să se confeseze ca să-și înțeleagă viața anterioară și ca să se lepede parcă de acest balast care îl înspăimintă, după cum îl înspăimintă și viitorul lipsit de orice orizont. «Niciodată n-am înțeles nimic. Mi-e rușine... mi se pare că toată viața n-am făcut altceva decît să-mi schimb hainele... dar la ce bun? Nu pricep!... Mă cuprinde un fel de frică. Mă întreb: ei, și ce-are să fie mai departe?»

Nici Bubnov și nici Baronul nu pot, de aceea, înțelege strădania firească a omului de a evada — fie și numai metafizic — dintre sîrmele ghimpate care împrejmuesc «lagărul». Nici Bubnov și nici Baronul nu pot înțelege că «un om ar trebui să poată fi om» în orice condiții s-ar afla și adevărata filozofie, în momentele de cumpănă, este aceea care te ajută să rezisti.

Este aici vorba de o problemă etică de cea mai stringentă actualitate — de culpabilitate și responsabilitate — problemă pe care Gorki o dezbate cu insistență în *Azilul de noapte*. «Omul — spune Satin — plătește pentru toate: pentru credință pentru necredință, pentru dragoste, pentru înțelepciune — omul plătește singur pentru toate...»

Ideea culpabilității și a responsabilității din *Azilul de noapte* o regăsim în literatura modernă de la Kafka la Sartre. În *Marea călătorie* a lui Semprun, e semnificativă scena convorbirii dintre eroul principal și sentinela germană care-i păzește fereastra temniței. La fel, în *Azilul de noapte*, imaginea simbolică a temniței revine neîncetat prin cîntecul pe care-l intonează «întemnițații»:

Soarele răsare-apune
Beznă-n temniță-i mereu.
Zi și noapte sentinela — e-eh!
Sub fereastră-mi calcă greu...

Semprun îl face pe soldatul german răspunzător pentru faptul că se afla aici, la fereastra lui și îl face pe acesta să-și pună întrebarea: «De ce sînt pus aici să vă păzesc? Pentru ce am ordin să trag în dumneavoastră dacă încercați să fugiți? Cine sînt eu de fapt?...»

— Atunci, îl întreb, de ce ești aici?

— Asta e problema, spune el...

După ce capătă răspunsul întemnițatului, soldatul german are revelația automatismului său. Dar cum va trăi de aci încolo, după această revelație — «asta e problema».

La fel pune întrebarea și Dürrenmatt în *Pana de automobil*: într-o atmosferă de bufonadă sinistra, eroul se descoperă pe sine, descoperă că este un criminal și pentru prima dată în viață înțelege «ce înseamnă să fii cîstit cu tine însuși... Într-un fel, această revelație însemna pentru el că se născuse a doua oară». Dar, neputîndu-și suporta culpa, Traps se spînzură.

«Este foarte obositor să fii cîmat. Dar este încă și mai obositor de a nu voi să fii» — reflectează un personaj din *Ciuma* de Camus, reflecție ce duce de-a dreptul spre elucidarea tragediei lui Kleșci. Meseriaș, pierzînd totul și decăzînd din ce în ce mai mult, Kleșci e nevoit să închirieze un colț în azilul lui Kostîlev.

¹ A. E. Baconski, *Meridiane*, Pagini despre literatura universală contemporană, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 73.

El trăiește mereu cu teama de a nu se contamina de «ciumații» din azil, de a nu deveni și el un «ciumat» ca cei pe care nici nu-i consideră oameni.

Kleșci nu caută însă refugiu în alte valori ca alți locatari ai azilului, și în timp ce se ferește de ceilalți, pământul continuă să-i fugă de sub picioare și el se scufundă din ce în ce mai mult. Kleșci e frate bun cu Winnie din piesa lui Samuel Beckett *Ce zile frumoase!* Dar în timp ce Winnie se va prăbuși definitiv și irevocabil, Kleșci va mai găsi totuși o modalitate de a rămâne om, deschizându-și de data aceasta o fereastră de nădejde înspre oameni. Sînt remarcabile într-adevăr replicile schimbate între Satin și Kleșci.

SATIN: Ai început să te deprinzi cu noi?

KLEȘCI: De, ce să zic... Peste tot găsești oameni... La început nu-i deslușești... dar cînd te uiți mai bine, vezi că... fiecare are... ceva bun în el!»



Eroii *Azilului de noapte* — vagabonzi, bețivi și hoți — rămîn totuși oameni. Om va rămîne și Leopold Bloom «dezeroizatul» Ulisse, din cartea lui J. Joyce: oricît de banală și chiar trivială ar fi incursiunea lui Bloom în realitate, într-o oarecare zi, insignifiantă, el își păstrează omenescul. Meritul cărții lui Joyce constă în faptul că autorul, pătrunzînd în labirinturile suferinței ale eroului său și scormonind în adîncuri, reconstituie — pas cu pas — imaginea mitică pluridimensională a lui Ulisse.

Nici unul dintre eroii lui Gorki nu rămîne, pînă la urmă, la condiția lui biologică și la cea socială în care i-a surprins autorul. E de subliniat faptul că fiecare dintre ei poartă în unicitatea lui universalitatea, ridicîndu-se astfel la nivelul unor simboluri ce pot fi lesne descoperite, multiplicat, în literatura contemporană. De îndată ce încetează de a se preocupa de situația concretă a persoanei lor, cu toții părăsesc subsolul azilului, își leapădă hainele de «ciumați» și se transformă în niște oameni ca toți oamenii, care discută despre condiția umană. Ei încetează să se mai tîrască singurateci — ca damnații din *Infernul* lui Dante — și se solidarizează în numele unei ținte superioare — Omul. Toți se simt culpabili pentru destinul omului și toți își asumă răspunderea față de om. În felul acesta, *Azilul de noapte* capătă înfățișarea unui proces ce se desfășoară pe scena lumii și la care participă omenirea întreagă. Din clipa în care începem să simțim această transfigurare a azilului și a locatarilor lui, nu ne mai interesează cui aparțin ideile puse în discuție: ascultăm glasurile omeniești ce se încrucișează pe deasupra azilului și urmărim dialectica disputei.

Oamenii aceștia nu se mulțumesc însă să știe că omul se găsește într-o situație deplorabilă: ei vor să înțeleagă — de ce anume?

Pe măsură ce spiritele se încing tot mai mult, începem să distingem, îndărătul acestor chipuri atît de deosebite imaginea spirituală a Omului, a unei conștiințe umane, imaginea omului gînditor al epocii noastre, a omului ce se ridică la înălțimile unui Hamlet contemporan și reflectează la «vremile ce și-au ieșit din țîțini».

Cu o exactitate profetică *Azilul de noapte* va rămîne încă multă vreme o piesă în care scriitorii contemporani își vor găsi un precursor.

GALINA MAIEVSKI

■ JEAN-CLAUDE HÉMERY ȘI BIOGRAFIA DISPERĂRII

La a doua carte a sa, tînărul scriitor francez Jean-Claude Hémery este una din prezențele cele mai alese și mai pline de semnificație ale ultimei generații de prozatori de pe malurile Senei. Fără a avea audiența largă a unui Le Clézio de pildă, nefolosind nici mijloace de expresie care să faciliteze apropierea unui public de epîcureeni ai artei, el se bucură de aprecierile superlative ale unor critici și scriitori ce pretind că anticipează judecata viitorului. Sub rezerva evoluției ulterioare a scriitorului, cred că aceștia din urmă au dreptate !

Jean-Claude Hémery s-a născut în anul 1931 și are o serioasă pregătire de germanist, fiind traducătorul în franceză a operelor de tinerețe ale lui Nietzsche, al lui Arno Schmidt și Gottfried Benn. Colaborator la *Nouvelle Revue Française* și *Les Lettres Nouvelles*, a publicat în 1963 *Rapport au Grand Conseil* în colecția *Les Lettres Nouvelles* la Julliard și în 1966 *Curriculum vitae* în aceeași colecție la Denoël. Am în față *Curriculum vitae* și prima întrebare, în mod firesc, este aceea privitoare la valabilitatea modalității. Fiindcă nu seamănă cu nici o altă carte. Nu este roman, lipsindu-i personajele și firul epic; nu este o culegere de poezii, nefiind compusă din unități lirice; eseu nu este, dată fiind lipsa expunerii și dezvoltării teoretice. Și, cu toate acestea, are caracterul unui roman, fiind în fond — cum spune și titlul — o biografie. Nu conține mai puțină poezie difuză și mijloace de sugestie specifice, tinzînd uneori spre organizarea textului în versete. De asemenea, adîncimea problematicii implicate și chiar modul de expunere ne duc cu gîndul la strălucite pagini de eseistică filozofică. Nu sînt amatorul unor paradoxuri ieftine, dar Hémery preia esențele mai multor tipuri de expresie, amalgamîndu-le, într-un efort, adesea izbit, de a produce sinteze artistice noi. De aceea se poate spune că *recit-ul* său este și roman, și poezie, și eseu, fără a fi nici unul dintre acestea. Undeva în cuprinsul cărții este numit *poem*. Denumirea trebuie luată în accepțiunea sa cea mai largă, fără să ne ducă cu gîndul la vreo specie a literaturii, ci la un anumit fel de apropiere a lumii, tot așa cum, păstrînd proporțiile, *Poemul naturii* al lui Lucrețiu n-ar putea susține exemplificarea speciei, titlul neintentionînd indicarea ei, sau tot așa cum prelegerea de deschidere a cursului de istoria filozofiei, ținută de Hegel la Heidelberg, este un *poem* al gîndirii, fără să poată fi anexată literaturii. În treacăt fie spus, secvența în care întîlnim denumirea de *poem* se bazează pe un procedeu devenit comun în textul dramatic, acela al teatrului în teatru, în versiunea sa modernă, așa cum îl găsim la Ionesco în *L'Impromptu de l'Alma*, în care piesa se are pe sine, concret, ca subiect. Textul lui Hémery devine aici dialog, piesă de teatru în cea mai pură accepție a cuvîntului, se înscenează pe sine, și supărătoare nu este decît fidelitatea prea mare față de Ionesco.

Lit-motivul cărții este nașterea. Pretextul este polițist, totul decurgînd pînă la un moment dat ca și cum autorul ar fi interogat asupra circumstanțelor nașterii sau nașterilor sale. Primul rînd al cărții se articulează ca un răspuns enervat la un interlocutor prea insistent: « Eu nu m-am născut, atît ar mai trebui, din ultima ploaie », pentru ca « M-am născut, aceasta este sigur. . . » să revină tot mai des, obsedant, cu tot mai puține amănunte însă, atmosfera apăsătoare, de irealitate, creîndu-se tocmai din repetarea aproape neschimbată a acestei propoziții. Singurul lucru cert pe care îl poate afirma cel ce își amîntește de *Curriculum vitae* este că s-a născut într-o duminică dimineața, puțin înainte de ora 7, într-un septembrie obișnuit. Repetarea continuă a acestei afirmații, ca o certitudine de care te agăți cu disperare, insinuează treptat nesiguranța, iar în final punem la îndoială chiar și această primă naștere, incertitudinea devenind totală. Ajungem acolo odată

cu naratorul care exclamă torturat: «S-o lăsăm încurcată. Toate disperările sînt permise.»

Ce este nașterea și care ar fi însemnătatea ei? Nașterea este în primul rînd trezire din somnul viscos al neființei, acceptarea lumii, definire prin ea. Adică este în funcție de coeficienții de realitate pe care îi primește fiecare din noi în acțiunile sale. De aceea o viață este formată din nașteri succesive, un *Curriculum vitae* trebuind să fie suma tuturor acestora. Dobîndirea unui bun, o nouă iubire, un miros necunoscut, orice poate să fie o nouă naștere. Dar mai ales, ne naștem prin ceilalți!

*Numai prin ei exist foarte puțin
Din ei mă nasc!*

Cartea lui Hémery ar fi deci, în primul rînd, o reconsiderare a nașterilor multiple care alcătuiesc o viață. Treptat, treptat, tonul se amplifică și ne dăm seama că vocea care murmură aici nesigură vorbește în numele speciei, în numele tuturor oamenilor, că are în vedere nașterile fiecăruia din ceilalți, tocmai fiindcă eul este determinat de ceilalți și nu există în afara lor. *Eu sînt ceilalți*, dar asta înseamnă că nu mai exist ca individualitate, ca entitate ireductibilă, și oricare din mărturisirile actelor și trăirilor mele va tinde spre eliminarea a ceea ce îmi aparține numai mie, pentru a urmări desenul ideal, conturul valabil pentru toți cei în numele cărora vorbesc, în care mă nasc în fiecare clipă. Stările surprinse în carte vor fi astfel foarte generale, adeseori contrazicîndu-se, dacă le-am raporta la un singur individ, dar în *Curriculum vitae* individualitatea este exclusă. Una din secvențele de cea mai intensă poezie, consacrată dragostei, se adresează Tinerei, Fecioarei, niciodată unei femei anumite. Sînt evocate scene de dragoste, cu mare delicatețe, alteori pline de senzualitate, fiecare cu o mare independență. Alteori aceste pagini au numai generalitatea lirismului, realizînd universalitatea sentimentului, avînd o mare adîncime, ceea ce creează pagini dintre cele mai frumoase ale cărții. Uneori apar nume de femei, unul după altul, ca numerele, neavînd de asemenea individualitate, autorul sugerînd că sînt totuna, că nu înseamnă nici unul mai mult decît altul. Pentru că nici un om nu poate fi mai mult decît altul, toți sîntem la fel în perspectivă ontologică și mai ales toți sîntem singuri. Ne dăm seama astfel că dialogul presupus la început, care ar furniza cărții nota captivantă, este de fapt o lamentație, un monolog fără perspectivă, o mărturisire firavă, în permanență amenințată, a existenței noastre.

*Nu voi tăcea
N-am cerut cuvîntul.*

N-am cerut nimic, nimănui, niciodată. Am fost pus aici fără a fi consultat. Trebuie acum să-mi fac datoria cît pot mai bine. Fără partitură, fără metronom și fără diapazon. Luînd-o anapoda cu vocea mea plăpîndă. Fiecare pentru sine și nu există maestru ca să-i recunoască pe ai săi sau să domine cacofonia.

Bine. Fluier încetșor în întuneric. Vorbesc. Singur. Ei și? N-am nimic să spun? Nici mai mult nici mai puțin decît atîția alții. Există aici o imagine beckettiană a existenței umane, în tot dramatismul ei, reluată de Hémery pe coordonate poetice, cu un intens lirism, estompînd ceva din tragismul definitiv al irlandezului.

Am spus că în viziunea lui Hémery o viață este suma unor nașteri însemnînd tot atîtea definiri de sine. Nașterea devine însă în același timp o cădere, o acceptare a unui destin nedemn. Orice repetare a ei va fi o reluare în posesie a materialității, cu ceea ce are aceasta corupt și caduc. Acceptarea ei semnifică o pierdere a unei libertăți care tindea spre absolut: «...Zi după zi trebuie să mă nasc din

nou, în chinuri, pentru aceeași cenestezie crepusculară. Un corp mă așteaptă, compus din apetituri, din mirosuri, din acrii acumulate, un întreg microcosm tiranic și viclean (...). În fiecare zi, deci, îmi asum, o clipă, în toată oroarea sa, greutatea lumii». Greșeala a fost făcută în prima zi, odată cu acceptarea respirației. De acum toate se vor determina, într-o unitate inextricabilă, scăpînd de sub controlul eului: «Cine s-a născut va consimți și cine a consimțit se va naște».

Ce semnificație au însă toate acestea? Ce imagine a omului compun elementele generale și resimțirea umanității ca o povară? Răspunsul este în afara oricărei discuții. Omul lui Hémary este un alienat, lipsit de esență, golit de conținut, într-o societate hipertehnicizată în care se transformă într-o cifră sau într-un act, în care este înregistrat, clasat, întrebuințat, în afara oricărei presupuneri asupra vieții sale interioare. Cartea lui Hémary evocă o lume de roboți, depersonalizată, în care omul este redus la poziția de figurant. Evenimentele care compun o biografie sînt aceleași, omul trebuind să intre pe rînd în diferite cadre dinainte stabilite pentru el, de copil cuminț, de elev silitor, de fiu recunoscător, de adolescent revoltat, de îndrăgostit visător, de amant înșelat, de bun soldat, de soț afectuos, de cetățean onest, etc. ... Omul lui Hémary este un figurant înstrăinat de sine, și de aceea mărturisirea sa va fi sfîșiată lăuntric, dramatică și detașată în același timp. Un ochi rece privește zbaterea homunculului care ființează în *Curriculum vitae*, dar gheața sa se topește adeseori într-un strigăt de revoltă: «N-am existat. Încă nu este nimic adevărat». Un protest față de irealitatea ființei umane în condițiile hiperorganizării, a automatizării vieții capitaliste moderne. Dar temperatura generală este de gradul zero, povestitorul acesta fără nume, fără identitate, fiind un străin, ca și Meursault al lui Camus, glasul acesta slăbit neapartinînd nimănui, sau poate este al nostru al tuturor, în clipele cele mai secrete, cînd ne întrebăm fiecare asupra nașterii și morții noastre. Se găsește însă în cartea lui Hémary, ca și în existența noastră a tuturor, o sursă de umanitate permanentă, înțezărită chiar în uniformitatea vieții noastre cotidiene. Sînt nostalgia și melancoliile amurgurilor de toamnă, cu pasul lor sovăitor și conturul discret, micile dorinți refulate, spectacolul adolescențelor «în floare» cum ar spune Proust, universul intim și sentimental al fiecăruia. Desigur, poate să ne revolte reducția aceasta la reacțiile sentimentaliste, fiindcă avem încredere în dimensiunile intelectuale ale omului, în măreția lui. Să nu uităm însă că și Scipion căuta să-l umanizeze pe Caligula aducîndu-i aminte de venirea serii și de apropierea lacrimilor (referirea la același Camus nu este de loc întîmplătoare, acesta din urmă fiind și el un dușman înverșunat al ultratehnicizării și uniformizării vieții moderne). În fond, banalitățile noastre sentimentale sînt întotdeauna ultimul refugiu în fața terorii și cataclismelor care ne amenință ființa. Omul suferă apoi o presiune continuă a mediului material în care se mișcă: «Toate birourile din lume se aseamănă: un peisaj fără podoare». În contrast, Hémary ne oferă o splendidă schiță în creion a unui loc de reclusiune și intimidare: «Cafenea. Orele trec. Voci. Muzici amestecate cu fum».

Mesele se ocupă și se golesc. Visez cataclisme foarte lente, dezastre nemai-auzite, văd toate aceste corpuri luate și cărate departe în spumă și pereții măturați ca niște paie.

Sînt acolo. Este cald. Nu privesc la nimic, nu aștept pe nimeni. Uneori mă nasc, din licărirea vreunui suris sau dintr-un obraz întrevăzut. Nimeni nu mă așteaptă. Nimeni nu mă vede». Refugiul în visare va fi deci o sursă de umanitate autentică, deși uneori poate să reprezinte la rîndu-i un motiv de alienare. Biografie fidelă a existenței moderne, cartea lui Hémary va consemna la un moment dat nebunia. Nebunia omului său este determinată de obstinația de a sări peste prăpastia ontologică ce se află între ființe. Personajul său se chinuie să spună ceva,

poate prea mult sau poate că n-are nimic de spus, eforturile sale nu par mai puțin cele ale unui nebun care trebuie internat și astfel a luat naștere cea mai «clasică» parte a cărții. Personajul își amintește de timpul petrecut într-un loc, «foarte confortabil», ținând un veritabil jurnal de ospiciu, tot așa cum eroii țin jurnale de închisoare. Stranii aceste pagini în care se relatează coșmaruri, se mărturisesc taine înspăimântătoare, totul cu cea mai mare precizie și detașare. Dacă în alte părți ambiguitatea era declarată, unica strădanie va fi acum de a exclude orice dubiu. Vertigiul existențial este atât de mare încât orice contrafacere a sa amenință înseși temeliile ființei!

De altfel, trebuie spus că întreagă această carte stă sub zodia Mnemosynei. Omul nu poate decât să-și amintească. Esența sa, ființa sa are o determinare temporală și tot ceea ce este timp devine prin aceasta trecut. Nu mă refer la un aspect al timpului, ci la esența sa. Heidegger spunea într-o analiză celebră a unei propoziții a lui Nietzsche că «Ceea ce vine din timp nu vine niciodată pentru a rămâne, ci pentru a trece», esența timpului fiind curgerea sa. Departate de mine gândul de a confrunța o idee expusă în cea mai riguroasă formă posibilă cu *récit-ul* lui Hémery. Vreau numai să remarc stringența sentimentului temporal la scriitorul nostru, insistența sa permanentă asupra acestui fapt capital. Totul este pentru el «apoi» sau «după aceea», un «înainte» nu poate exista decât pentru un «după aceea». Trecutul ca dimensiune unică este nesigur, memoria șovăitoare și mai ales inutilă. De aceea cel care povestește poate să înceapă o propoziție și apoi s-o continue cu «altădată, poate...» sau cu «n-are rost» și întâmplarea să rămână suspendată, mărinz senzația de vid. Mnemosyna este o zeiță ingrată, lumea ei, mai mult decât una a nașterii, este o lume a morții, în care totul amurgește, șovăie și dispare. *Curriculum vitae* este și ea cartea unui crepuscul, fără patetism și fără măreție.

Revin la întrebarea inițială și mărturisesc că acest *Curriculum vitae* mi se pare în afara oricăror stridențe, o operă de mare coerență și unitate artistică. Sensibilitatea noastră, șocată de actul sfărâmării tuturor habitudinilor, de amestecarea genurilor reacționează nu mai puțin acut la sugestia puternică a unor stări crepusculare, la atmosfera de Apocalips a unei cărți stranie și originale. Viitorul de scriitor al lui Jean-Claude Hémery va depinde în întregime de vitalitatea lui artistică, de posibilitățile sale de a-și amplifica investigația. *Curriculum vitae* poate să fie o piatră a temeliile unui mare edificiu.

AUREL DRAGOȘ MUNTEANU

■ FIGURI ANTICE ÎN TEATRUL EPIC CONTEMPORAN

Luind în considerare câteva dintre numele care s-au impus în dramaturgia occidentală contemporană și care aparțin generației scriitorilor născuți cam la începutul acestui veac, putem remarca faptul că aproape fiecare autor este creatorul unei noi formule de teatru. Legăm de exemplu teatrul existențialist de numele lui Sartre, teatrul protestatar, creator al tipului «angry-man», de un nume ca al lui John Osborne, teatrul absurdului de Eugen Ionescu, cel de avangardă de Samuel Beckett, cel de tendință realistă de Tennessee Williams ș.a.m.d.

Această diversitate de forme și formule ridică întrebarea: în ce măsură teatrul occidental contemporan este capabil să surprindă o lume pentru care maniera dramei

clase nu se mai arată corespunzătoare (Cum se poate transforma teatrul dintr-o cetate a iluziilor într-una a cunoașterii? Cum ar putea omul secolului nostru, om rob, neștiutor, însetat de libertate și cunoaștere, chinuit și eroic, opresat și inventiv, schimbător dar schimbând lumea, om al acestui îngrozitor și măreț secol, să-și creeze un teatru corespunzător, care să-i ajute să se domine pe sine și lumea totodată? — B. Brecht, *Schriften zum Theater*, vol. III, p. 114.). Impasul autorilor în fața capacității de cunoaștere și redare a lumii înconjurătoare prin și pe scenă se datorează aspectelor pe care le ia societatea, mediul în care ei trăiesc: o dezvoltare industrială vertiginoasă, care transformă pe om în sclavul propriei sale tehnici, îi creează automatisme de mașină, îi dă (parțial) iluzia unui sentiment de realizare, dar în fapt îl dezumanizează; instabilitatea vieții politice, atmosfera de confuzie generală, în care nu se întrevăd căi limpezi și sigure, îi creează un sentiment de neliniște, uneori spaimă, provenită din neputința de înțelegere, din teama față de necunoscut.

În această atmosferă, cultivarea și dezvoltarea teatrului epic apare ca una dintre soluțiile care încearcă să unească necesitatea unei reprezentări juste a lumii înconjurătoare cu capacitatea de a provoca emoții estetice.

Preocupat de răspîndirea și impunerea teatrului epic, nu numai ca autor, ci și ca teoretician, Bertolt Brecht, figura cea mai reprezentativă în acest domeniu, este sursa care ne permite stabilirea punctelor comune pe care acesta le are cu drama construită după principiile aristotelice și desprinderea deosebirilor și a unor mijloace speciale de care el se folosește.

Concordanța privește sursa de inspirație — lumea reală — și forma sub care ea se realizează în opera artistică: *mimesis*, prefigurare a acestei lumi realizată cu o fantezie care să nu depășească limitele verosimilului și necesarului, deci să împiedice funcția de cunoaștere și mai ales de recunoaștere. Forma pe care o ia această reprezentare este evident condiționată istoric; la Brecht, gânditor materialist asupra lumii, transpunerea nu poate fi făcută în totalitate, ci diferențiat, ca expresie a uneia sau alteia dintre părțile aflate în luptă într-o societate inegală; la Dürrenmatt, care nu se raliază unei certe gândiri filozofice, ea apare sub forma unei atitudini de nemulțumire față de mediul în care trăiește.

Legat de problema transpunerii se află și problema funcției teatrului, realizată prin receptare (legătura: piesă-personaj-spectator), pentru care atât poetica aristotelică, cât și teatrul epic, folosesc un termen comun: *kátharsis*, cu un conținut însă modificat. Dacă în teoria aristotelică *kátharsis* (în una dintre interpretările posibile) rezultă din regăsirea unui echilibru sufletesc, din revenirea la normal a afectului tulburat prin *sympátheia*, teatrul epic urmărește contrariul: distrugerea caracterului iluzionist al teatrului, diminuarea înclinării spectatorului de a se identifica cu personajele, situațiile reprezentate și sporirea capacității lui de analiză, de receptare critică a ceea ce vede, de înfrumusețare a emoțiilor sale de către elementul rațional.

Această capacitate de detașare (*Verfremdung*) a publicului spectator față de scenă este concepută diferit de către scriitorii de care ne ocupăm. B. Brecht urmărește ca ea să treacă pe planul întii, considerînd că actul receptării spectacolului este un act conștient, care se încadrează într-un proces de cunoaștere, dirijat dintr-un anume punct de vedere social și ideologic. De aceea el insistă asupra tezei care trebuie să stea la baza piesei respective, asupra ideii pe care aceasta trebuie s-o slujească și al cărei mesaj trebuie să îl transmită, reducînd astfel capacitatea emoțională a teatrului prin sporirea celei demonstrative, didactice (*Lehrstück*, *Lehrtheater*).

Pentru Dürrenmatt, care consideră scena drept instrument activ spre înfruntarea unor situații, expunerea ideii, comentariile în monolog trec pe planul al doilea, gîndirea și intențiile moralizatoare ale autorului reieșind din situațiile create și din conflictul între personaje. De aceea el consideră că o piesă de teatru trăiește numai prin

scenă și că se adresează nemijlocit unui public care trebuie prins în acest joc, nu distanțat de el.

De aici și deosebirea între cei doi autori în ceea ce privește rolul elementului epic în teatrul lor: Brecht îl folosește din plin cu scopul receptării neangajate a spectacolului, al înfățișării uneia dintre soluțiile posibile; Dürrenmatt, spre realizarea unei continuități în structura piesei, asemănătoare cu rolul corului în tragedia veche. Îi unește însă modalitatea epică de construire a personajelor, și anume: surprinderea lor în momentul de sfârșit al unei evoluții despre care aflăm doar prin povestire, importanța dată situației care domină caracterul fără a construi doar un cadru în care el să se dezvolte, sugerarea de la început a soluției finale.

Prin aceste generale trăsături se caracterizează și piesele și personajele de care ne vom ocupa: *Das Verhör des Lukullus*, *Horatier und Kuriatier* — ale lui B. Brecht — *Romulus der Grosse*, *Hercules und der Stall des Augias* — ale lui Fr. Dürrenmatt, urmînd a analiza mai amănunțit motivul alegerii acestor figuri din istoria reală sau legendară a antichității și modul de prelucrare a lor la cei doi autori.

Preluarea anumitor teme sau tipuri nu se face întîmplător, ci ea servește fie pentru a critica o societate inegală (*das Verhör des Lukullus*) și calitățile impuse de ea (eroismul în luptă, triumful militar — *Lukullus*, *Horatier und Kuriatier*), fie pentru actualizarea unor conflicte vechi (Antigona, Coriolan), al căror conținut găsesc corespondențe în prezentul trăit de autor. Aceeași înclinare spre demonstrativ se poate observa și în poezia de inspirație antică (cultivarea cu precădere a epigramei și poeziei didactice) sau în proză (*Căsar' S'o Roman*) prin evidențierea raportului existent între viața economică și cea politică și distrugerea mitului dictatorului.

Intenția lui Brecht este de a distruge mitul eroului într-o lume inegal construită, de a demonstra diferențele ce există de la o epocă la alta (căci lumea morților nu este o fantezie literară, ci prefigurarea unei societăți construite pe alte baze), în aprecierea calităților reprezentative și fixarea lor în anume tipuri.

Dacă piesa *Das Verhör des Lukullus* urmărește dezeroizarea unui personaj istoric, avînd o precisă intenție critică, *Horatier und Kuriatier*, mai degrabă un experiment (*Lehrstück*) asupra felului în care poate fi construită o piesă după principiile teatrului epic, pune sub semnul întrebării noțiunea însăși de «eroism», transformînd, prin minimalizare și scepticism, un sentiment nobil și înălțător într-un fapt banal și accidental. Brecht rămîne fidel sursei sale de inspirație, Titus Livius, I, 24—26, numai în ceea ce privește nararea episodului, semnificația lui însă e complet modificată. Solemnitatea pregătirilor de luptă, redată de Titus Livius prin înfățișarea ritualului religios săvîrșit de *fetialis* și *pater patratus* este înlocuită printr-o înțelegere de luptă între Horați și Curiatii, care știu că în acest fel trebuie să se îndeplinească un ordin.

Sentimentul sacrificiului înălțător pentru o cauză sfîntă: zei, patrie, strămoși se transformă într-o conștiință silnică a obligației; moartea celor doi Horați, rănirea Curiatilor nu sînt provocate de înfruntarea eroilor, ci de întîmplări voit nesemnificative, cu aspect comic (unul dintre Horați este omorît pentru că adormise pe o stîncă); însăși victoria finală se datorează unor accidente (Horațiu are picioare iuți, Curiatii au defecte fizice, sînt greoi înarmați).

Personajul, deci, se trezește erou fără voie: împrejurări care l-au surprins, nu pe care le-a ales dintr-o pornire personală, îi determină triumful; i se recunoaște o calitate pe care nu o are, dar în care începe să creadă sub presiunea adeptilor săi.

Spre deosebire de Brecht, care uzează de procedeul dezeroizării personajelor fie în scop critic (*Lukullus*), fie într-unul didactic, Dürrenmatt refuză mitul eroului și noblețea sentimentului de eroism din convingerea inexistenței sau inutilității lor într-o lume pe care o consideră vinovată în totalitatea ei de un păcat originar pe care nu-l cunoaște, dar de care se teme.

De aceea atitudinea pe care o atribuie personajelor sale este luciditatea aparent cinică, iar armele cu care luptă sînt ironia, masca comică de esență tragică, negativismul. Izvorite dintr-o anume nemulțumire, permanentă ca stare dar variată ca expresie, ele revin și în construirea pieselor de care ne ocupăm: *Romulus der Grosse* și *Herkules und der Stall des Augias*.

Alegînd ca personaj central figura ultimului dintre împărații romani, Romulus Augustulus, iar ca moment al acțiunii ultimele clipe ale Imperiului Roman înainte de invazia germanilor, piesa în fond iese dintr-un cadru istoric precis, ilustrînd concepția lui Dürrenmatt despre istorie: reluarea ciclică a aceluiași etape, conform unor legi necesare — și despre incapacitatea individului de a interveni realmente, de a modifica întrucîtva acest curs implacabil.

Paradoxal, Romulus împăratul sortit să piară, este singurul care înțelege ineficacitatea actului individual, ridicolul lui într-o desfășurare care se conduce după legi ce nu pot fi evitate sau schimbate. De aci și atitudinea lui aparent cinică, dublată de momente comice. Conștiința dezastrului inevitabil¹ îl duce la apatie sau la îndeletniciri cu totul neînsemnate.

Toate atitudinile și replicile lui tind să sugereze atmosfera de dezagregare și să nimicească iluzia unei rezistențe eficace: trecutul bogat de fapte, faima strămoșilor sînt fără valoare, din moment ce imperiul nu este, grație lor, scutit de dezmembrare; viața politică prezentă este o farsă, din moment ce ea nu poate modifica întru nimic sfîrșitul; cultura este complet demonetizată: busturi ale oamenilor celebri se vînd pe un preț de nimic², iar literatura e utilă doar ca exercițiu retoric; misiunea istorică a Imperiului și a Romei este stinsă³, patria este un cuvînt, iar jertfa pentru ea o inutilitate; eroismul este o poză sau elanul unor naivi întîrziți ca Mamma și Aemilian.

Același sentiment al înțelegerii istoriei ca destin imuabil îl are și regele învingător Odoacru, așa încît uciderea lui Romulus devine un non-sens; soluția propusă, deci, e acceptarea calmă a stării de fapt.

Cu o anume modificare și realizată într-o altă formă, ideea revine și în *Herkules und der Stall des Augias*.

Parabolă izbitoare, apreciată variat, piesa are alături de un scop critic și unul demonstrativ; ea ilustrează modul în care Dürrenmatt înțelege preluarea și prelucrarea faptului mitologic. Scriitorul consideră că reluarea mitului sub forma tradițională îngrădește imaginația creatorului și că pentru a-și regăsi libertatea, el trebuie să reelaboreze subiectul, să îl transforme în materie complet nouă, iar forma de manifestare a libertății, formă socotită de Dürrenmatt drept cea mai eficace și singura posibilă într-o lume în declin, este parodia.

Piesa înrudită cu *Horatier und Kuriatier* a lui Brecht, prin conceperea eroismului ca accident, *Herkules und der Stall des Augias* are ca subiect una din muncile lui Herkules.

Bărbatul falnic, curajos, care izbăvește lumea de monștri, semi-zeul care întrupează vigoarea, devine la Dürrenmatt tipul de om înzestrat cu o forță fizică neobișnuită, pe care e silit să și-o utilizeze în muncile cele mai josnice, pentru a scăpa de datorii.

Construit pe elemente de contrast, ca și Romulus, Herkules, în ciuda aparențelor care îl arată ca pe o brută redusă la minte și primitivă în simțire, se dovedește conș-

¹ Romulus: Faptele nu le putem schimba — p. 12, E. L. București, 1965.

² Romulus: Rațiunea mea politică este inactivitatea, ibid., p. 64.

³ Apollon (negustor de antichități): Dau zece galbeni pe toate vechiturile astea; *Romulus cel Mare*; E. L. București, 1965, p. 27.

⁴ Romulus: Noi nu mai sîntem decât niște provincii oarecare, Zenon! Lumea ne-a depășit. Nu mai sîntem în stare s-o înțelegem, ibid. p. 34.

tient de falsitatea situației de erou în care se află, de caracterul întâmplător și monstruos al puterii sale supraomenești, de izvorul fabulațiilor țesute în legătură cu faptele sale, de masca ce îi e impusă și pe care trebuie să o poarte. Tragismul personajului rezultă tocmai din imposibilitatea de a trăi ca un om obișnuit într-o lume care îl reclamă ca erou și îl silește să joace o farsă.

Am încercat să caracterizăm în paginile anterioare modul în care Brecht și Dürrenmatt folosesc materia de inspirație antică, forma cu totul nouă pe care ei o dau unui personaj, unei legende sau unui mit, completată acum prin enunțarea pe scurt a citorva din mijloacele artistice folosite, care fac ca aceste piese să ilustreze în parte modalități de expresie ale teatrului epic.

Pornind de la ideea că piesa nu este un opium care să lipsească pe spectator de libertatea de atitudine și opinie chiar în timpul desfășurării ei, urmărind antiiluzionismul în teatru, cei doi autori uzează de câteva procedee dintre care pomenim: îmbinarea imitației (a acțiunii) cu comentariul ei, reliefaarea situației ca element predominant în evoluția personajului, existența unui prolog, menit să fixeze rolul fiecărui personaj și să facă aluzii la conținutul piesei, alcătuirea decorului sau comentarea elementelor lui (voit simplificate) chiar în fața spectatorilor, substituirea dramaticului prin narativ.

Se realizează astfel un fel de complicitate între comentator și public, care împreună asistă la un spectacol de care sînt conștienți. De acest procedeu al comentariului, făcut de multe ori de personajul colectiv, uzează îndeosebi B. Brecht.

Dürrenmatt, care consideră că public nu trebuie să existe nici un intermediar, utilizează elementul epic mai puțin spre a comenta, sau spre a anticipa, cît mai ales spre a informa asupra anumitor împrejurări sau spre a-l folosi în însăși construcția personajului.

Astfel Dürrenmatt, deși influențat de procedeele artistice ale lui Brecht, transmite personajelor sale propriul său simțămînt de spectator față de lumea pe care o are sub ochi.

B. Brecht menține caracterul istoric al personajului sau al legendei, noutatea constînd în crearea unui tip sau al unui complex de situații cărora li se dă interpretarea complet opusă celei stabilite prin tradiție, pentru a servi numai prin similitudini formale intenției autorului.

Pentru Dürrenmatt, atît momentul istoric cît și faptul mitologic își pierd determinarea de timp, spațiu, reprezintă simboluri străvezii ale actualității, care servesc fie pentru a exprima prin satiră sau ironie nemulțumirea și nonconformismul autorului, fie pentru a enunța păreri cu valoare generală.

Uniți prin atitudinea antiteatru, prin ideea necesității dizolvării iluziei scenice, prin eforturile de analiză lucidă a omului și a raporturilor lui cu semenii săi, adoptînd aceeași formă care să exprime ironia și dezaprobarea — farsa tragică — B. Brecht și Fr. Dürrenmatt găsesc în parte un limbaj comun și prin formula de teatru la care apelează, cea a teatrului epic. Alegînd această cale dintr-o atitudine comună de neacceptare a realității înconjurătoare, cei doi autori se deosebesc prin aceea că Brecht socotește teatrul epic ca o etapă de pregătire necesară atît autorului cît și educării unui nou public, care să facă posibilă conceperea unui teatru dialectic, expresie a unei ideologii angajate, pe cînd Dürrenmatt, apăsător de împrejurări aparent imuabile și dezordonate, găsește în forma teatrului epic, folosită alături de cea a teatrului clasic, răspuns la alienarea proprie.

MARTA GUȚU

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

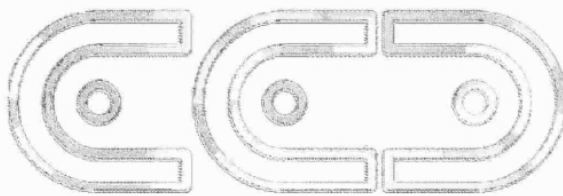
PREZENTAREA TEHNICĂ:
S. CIUEOTARU

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 - TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de
Anonim



și
CAT Graur



Antwerpen
2026

